

المرأة ليست رجلا ناقصا !

فتظهر عليه بعض سمات المرأة . وهذا ما حدث للمطرب الراحل عبد الحليم حافظ حين تليف كبده وعجز عن استهلاك الهرمونات الأنثوية التى تنتجها غده الصماء فتظهر أثرها على صوته وعلامته .

معنى هذا ان الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة فروق كمية لا كيفية . وان هذه الفروق لا تميز بينهما فى أى نشاط يؤديانه إلا النشاط الجنسى الذى يختلفان فيه ليتكاملا وتستمر الحياة .

○

لكن ظروف التطور ومعضلاته أدت إلى تقسيم العمل بين الرجل والمرأة ، فالرجل للصيد والقتال ، والمرأة للبيت وتربية الأطفال . ويقدر ما استطاع الرجل فى ظل هذه القسمة أن ينمى خبراته وقدراته ظلت المرأة سجيئة وضعها تكرر نفسها ولا تتقدم إلا ببطء شديد .

تقول الأسطورة اليونانية إن الآلهة حين خلقت البشر لم تخلق رجلا مكتملا أو امرأة مكتملة ، وإنما خلقت فى البداية أعضاء بشرية مختلفة أضافت الآلهة بعضها إلى بعض بغير تفرقة ، فكان الرجل وكانت المرأة اللذان تداخلت عناصرهما تداخلا أورث الرجل عناصر أنثوية كما أورث المرأة عناصر ذكورية . والفكرة الجوهرية التى نستخلصها من هذه الأسطورة أن الرجل والمرأة طبيعة واحدة وليسا طبيعتين مختلفتين .

هذه الفكرة أثبتتها العلم الحديث ، فقد ظهر أن فى جسم كل رجل غدأ تنتج هرمونات ذكورية بنسبة عالية ، وأخرى تنتج هرمونات أنثوية بنسبة محدودة . والعكس فى جسم المرأة ، فالهرمونات الأنثوية فيه هى الغالبة ، والهرمونات الذكرية محدودة . وقد يحدث خلل ما فى جسم المرأة فتعلو نسبة الهرمونات الذكرية وعندئذ تظهر عليها بعض سمات الرجل ، أو تملو نسبة الهرمونات الأنثوية فى جسم الرجل



يحيى حقى .. وداعا !

ليس لدى الآن ما أستطيع أن أضيفه عن يحيى حقى .
لقد كتبت عنه في العام الأسبق عدة مقالات . وفي ظني أنى قلت فيها كل الذى استطعت أن أقوله آنذاك . لكنها تبدو الآن نظرات جزئية متفرقة ، إن أمسكت ببعض الأطراف فقد عجزت عن أن تذكر الحقيقة في كليتها ، وشمولها ، وتفرداها ، وغناها ، وحياتها الدائمة ، وجمالها الطفولى الوقور .

كان صاحب مزاج معتدل . وقد أحله هذا المزاج محلا يضع منه يديه على الماضى والمستقبل ، وأن ينتهى إليهما معا انتماء لم يؤل أبدا إلى السكن ، بل ظل يحتدم ويتأرجح طارحا أهم الأسئلة التى كانت طريق يحيى حقى إلى اقتناص الفرائد .

كان وحده مدرسة ، كانه لم ينتم لغير نفسه ، وقد بلغ درجة من الرحابة والنقاء أهلته لأن يسع الجميع .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sekhril.com>

نجد في الديانات والثقافات التى ألهمت المرأة وقدرتها ، وتغنت بفضائلها ومزاياها ، فالمرأة أم الرجل وفلذة كبده ، وشقيقة روحه وشقيقة جسده . لكن هذا التيار ظل ضعيفا ، على حين قوى تيار التمييز ، وتحول في بعض المجتمعات إلى قوانين وتقاليد وحشية تجاوزت العدوان على حقوق المرأة المدنية وامتدت إلى حق الحياة ذاته ، كما حدث في الجاهلية العربية التى كان للرجال فيها أن يبدوا بناتهم خشية الإملاق والعار . وقد ظهر الإسلام لينقذ المومدة من هذا القانون الوحشى الذى لم يخفف تماما ، بل ظل يسرى متخذًا صورا ملتوية . فالمرأة عند الكثيرين « عورة » ، ولهذا كان « دفن البنات من المكرمات » كما قال أحدهم يعزى رجلا في وفاة ابنته . وكما نرى فيما تركه

ولأن الرجل هو الذى يقبض على ناصية السلطة ، وينفرد بالتفكير والتدبير والمحافظة على الأوضاع الموروثة التى جعلته سيديا ، فقد حول الفروق المكتسبة إلى فروق خلقية أيدها بسلطة الفكر وسلطة الدين وسلطة الدولة .

هكذا أكد أرسطو أن « الانثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص » . وذهب القديس توما الإكويني إلى أن « المرأة رجل ناقص » . وقد ترجمت هذه الأفكار إلى قوانين ترعاها الدولة ، وتضرب على يد من يخرج عليها .

على أن التراث البشرى لم يكن كله معاديا للمرأة ، وإنما ظهر فيه تيار آخر يعترف بمساواة المرأة للرجل ، وربما أحلها محلا أرفع من محله في بعض الأحيان ، كما

لنا بعض الشعراء القنماء من شعر يرددون فيه القول
الرهيب مثل :

ولم أر نعمة شملت كريما
كنعمة عورة سُتِرَتْ بِقَبْرِ
ومثل :

وَبَدْرٌ بُنِيَتْ عُدَّتْ أَهْلُ
وَضَعَتْ بُنْيَتِي فِي لَحْدِ قَبْرِ
ومثل :

ومن غاية المجد والمكرامات
بقاء البنين وموت البنات

والعجيب أن يتحول الإسلام الذي أنقذ المرأة ، ورد
إليها الاعتبار ، وقال إن الجنة تحت أقدامها إلى أداة في
أيدي المتخلفين لقمع المرأة ، وسلب حقوقها وتدمير كيانها
المادى والمعنوى ، والعمل على تنشئتها تنشئة تنسيتها
حقوقها الطبيعية ، وتصيبها صبا جديدا في قالب يحولها
حتى في نظر نفسها إلى عورة يجب أن تستتر حتى تقين !
والأعجب أن المرأة المصرية التي نجحت في الخروج من
هذا الغالب المتوحش في بدايات هذا القرن ، هي التي تعود
إليه راضية أو كارهة في نهاياته . لكننا لن نفهم هذه
الانتكاسة إلا إذا نظرنا إلى وضع المرأة في علاقته العضوية
بوضع المجتمع ككل .

○

لقد تحررت المرأة المصرية ، واحتلت مكانها في المدرسة
والجامعة والمؤسسات العامة والمجالس النيابية والوزارية
ضمن حركة تحرر شاملة هزت مصر كلها هزا ، واسقطت
أغلالها التي كبلتها بها عصور الظلام بلدا وشعبا ورجالا
ونساء .

ولقد كان وضع الفلاحين المصريين في عصور الظلام
شبهيا بوضع المرأة المصرية . والذي كان يقال في نساء
مصر كان يقال في رجالها ، حتى نصحت شروط الثورة ،
فتحررت المرأة وتحرر الرجل . ظهرت هدى شعراوي ،
وسيزا نبراوى ، ودرية شفيق ، وسهير القلماوى ،
ولطيفة النهاس تسليمتا رائدات الحركة النسائية المصرية الطليعة . وعبرت
المانش . وأصدرت الصحف ، ورفعت العلم ، واستشهدت
برصاص الإنجليز ، وخرج من أبناء الفلاحين كل الأعلام
الذين أرسوا دعائم النهضة ، وصنعوا تاريخ مصر
الحديث .

لكن مشروع النهضة واجه منذ أواسط هذا القرن
عقبات كأداء . فتعثر ، وانتعشت من جديد ثقافة عصور
الظلام ، ووجدت لها مرتعا خصيبا في كل الأوساط .
والرجال الذين يلجأون اليوم إلى المنجمن وقراء الكتب .
ومن هم على شاكلة هؤلاء من المحتالين الأفاقين ليقروا
الغيب ، ويعزفوا المستقبل ، ليسوا أكثر تحررا من النساء
اللاتى يعالجن أمراضهن بحفلات الزار ، ويعتبرن
أنفسهن عورات ينبغي أن تستر حتى تدفن .

وقد أدرك قاسم أمين هذا القانون الذى يربط وضع
المرأة ووضع الرجل ، ويجعل عبودية المرأة وجهها من وجوه
نظام شامل ، فقال : « انظر إلى البلاد الشرقية تجد أن
المرأة في رُقَى الرجل ، والرجل في رُقَى الحاكم ، فهو ظالم في
بيته مظلوم إذا خرج منه . ثم انظر إلى البلاد
الأوربوية تجد أن حكوماتها مؤسسة على الحرية
واحترام الحقوق الشخصية ، فارتفع شأن النساء
فيها إلى درجة عالية من الاعتبار وحرية الفكر
والعمل » .

غير أن وضع المرأة المصرية الآن يختلف اختلافا جوهريا عن وضعها في بداية القرن .

لقد كانت في بداية القرن كُما من الجهالة والعبودية والعجز الكامل عن الفكر والعمل ، وبالتالي لم تكن مسئولة عن مصيرها . ولهذا انتظره حتى استمدت إليها يد الإنقاذ من الرجال المستنيرين . وهي الآن ليست كذلك ، فهي تتعلم وتعمل وتفكر وتكتب ، وتملك بحكم الدستور من الحقوق المدنية والسياسية ما يمكنها ، لو مارسته حقا وصدقا ، من تغيير وضعها الراهن ومن الإسهام بقوة في تغيير أوضاعنا الاجتماعية والسياسية والثقافية كلها .

من هنا فكرنا في هذا المحور الذي خصصناه للمرأة المبدعة

أردنا أن نذكر القراء بأن المرأة المصرية ليست عورة وليست رجلا ناقصا ، بل هي إنسان كامل مبدع خلاق وهي لا تفقر إلى موهبة يملكها الرجل . إنها شاعرة ، قصاصة ، مفكرة ، ناقدة ، موسيقية ، مصورة ، والروح التي تسرى في كيائها هي الروح التي تسرى في كيان الرجل ، قيس من روح الله .

ونحن لا نريد بهذا المحور أن نقف عند إثبات هذه الحقيقة البديهية ، بل نسعى إلى تحريض المرأة على المزيد من العمل ، والمزيد من التحرر والمزيد من الإبداع .

نريد من المرأة المصرية أن تحرر الرجل ، كما نريد من الرجل أن يحرر المرأة . نريد أن نستعيد حقنا في الحرية لنستعيد قدرتنا على الإبداع . فليس الإبداع ترفا ، بل هو طريقنا الوحيد للخروج من الأزمة والحقاق بالمتقدمين .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



لماذا يا شهر زاد ؟

حوار بين الأميرة ذات الهممة والملكة شهر زاد

كل زمان ومكان . فانت النموذج الحيّ لذكاء المرأة ودهائها ، وانت النموذج الحي للمرأة المبدعة القادرة على اختراق تراكمات الأزمنة وما جرى فيها من أحداث ، فأخرجت كل هذا في شكل نماذج إنسانية حية نابضة من كل صنف ، فجمعت بين الملك والوزير والجمال والصياد والإسكافي والحلاق ، وبين الذكي والغبي ، والداهية المحتال والساذج الطيب ، وجمعت بين القصور التي لم يرها الإنسان بخياله إلا في قصصك والشوارع والأزقة التي تحتضن بيوتاً فقيرة متواضعة ، وجمعت بين الإنس والجن ، وجمع بك الخيال فجعلتهم يتزوجون من بعضهم بعضاً ، وجمعت بين عالم السحر الذي لا تحده حدود الزمان والمكان ، وعالم الواقع بقيوده الزمانية المكانية ، وجمعت بين القبح المنفر والجمال الذي ينظره الإنسان نظرة تعقبها ألف حسرة على حد تعبيرك .. لقد جمعت في قصصك ما يستعصي حصره ، لأنك جمعت الدنيا بأسرها في حكاياتك .

ويعد أن فرغت شهر زاد من قص آخر حكاية من حكاياتها للملك شهر يار ، وكانت أختها ديثل زاد تدق عتقا ما تسمع ، قررت أن ترسل بنسخة من حكاياتها هدية إلى الأميرة ذات الهممة ، صاحبة السيرة المشهورة المعروفة باسمها ، فعكفت ذات الهممة على قراءتها بنهم شديد ، وما إن فرغت من قراءتها ، حتى شدت الرجال إلى شهر زاد لتتجاوز معها بشأن هذه الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة .

ولما وصلت الأميرة ذات الهممة إلى بلاط شهر زاد - وكان الملك شهر يار يعد سماعه الحكايات ، قد عفى عنها ورفعها إلى مرتبة الزوجة الملكة - رحبت بها شهر زاد إيماء ترحاب ، وقدمت لها من الطعام والشراب ما لذ وطاب ، ثم دار بينهما الحوار التالي .

ذات الهممة : أعلم تمام العلم يا عزيزتي أنك أبعد من شهرة ، فقد طبقت شهرتك الآفاق وأصبحت ملء السمع في

ومع كل هذا ، فقد فاجأني ! بل إنني فجعت لأن أجدك احتشدت احتشاداً هائلاً لتصوير نموذج واحد للمرأة يكاد لا يفارق قصصك ، فهي المرأة الجارية التي يبيعها الرجال من أجل أن يشتريها رجال آخرون . وحتى إذا كانت امرأة حرة - وهذا قليل - "صصك" فإنها في علاقتها بالرجال تسلك مسلك الجوارى . وهي المرأة التي لا يشغل عقلها سوى أن تتقن في الحيل والمكائد بمساعدة العجوز الداهية التي لا تفرغ جعبتها من الحيل الخبيثة الذكية ، وذلك بهدف امتلاك الرجل ، وغالباً ما يكون الحبيب دون الزوج . لقد كنت كلما فرغت من حكاية لأدخل في حكاية أخرى ، يفاجئني هذا النموذج بعينه ، مما جعلني أتساءل : ألم يكن في رصيدك الهائل من القصص ، نموذج آخر للمرأة يقف معارضا لهذا النموذج ، وأعني نموذج المرأة الحرة المناضلة التي تنزع إلى تأكيد ذاتها بعيداً عن عالم الجنس الرخيص ، فترى نفسها عندئذ من أنها مجرد شيء جميل يشتهي الرجل ، بل حشداً من الرجال ؟

شهرزاد :

على رسلك يا ذوات الهمة ، إن سؤلك يحتاج - لكي أرد على كل التهم التي توجه إلى الليالي ، إلى ملء كتب أخرى إذا كتبت على أماق البصر كانت عبء لمن اعتبر . ولكن ألا ترين أن حكايات الليالي تكشف عما هو قريب وما هو بعيد ، وتدين الواقع بقدر ما تكشف عن خباياه ؟ فهي بقدر ما تصور القدرة على التسلط والقهر ، لا تغفل عن الكشف عن ذلة النفس وحقارتها . ثم ألا ترين أنني صوّرت من مفارقات الحياة ومتناقضاتها ما يجعل الإنسان ، على الرغم من استمتاعه الشديد بالليالي ، يتأمل الحياة تأملاً يقضي به إلى رفض الكثير من وجوها ؟ ولا تنسى ، قبل كل شيء ، أنني قصاصة مبدعة ، والقص

إن لم يأسر المستمع والقارئ داخل عالمه ، وإن لم يجعله يعيش الحياة من خلال معاشيته داخل الشخصيات وخارجها ، فلن يكتب له البقاء . وأكبر شاهد على قدرتي على تحقيق كل هذا ، أنني تمكنت من أن أجعل شهر يار في حالة سكر بالقص طيلة ثلاثة أعوام . وكانت هذه المدة كافية لتقليص حدة قهره وجبروته : لقد سمع عن ملوك تبدلت أحوالهم من العزة والجاه إلى الذلة والمهانة ، وعن نفوس . أدلت وقهرت بقدر ما أدلت غيرها وقهرتهم . لقد تعلم أن الحياة ليست ملكاً له وحده يُسرّ فيها أمور البشر كيفما يشاء . إنما هي ملكوت شاسع تسير فيها الأمور وفق مقدرات لا يملك لها دفعا .

ذات الهمة : ولكنك لم تردى بعد عن سؤال : لماذا تعمدت ألا تقسمي المجال في قصصك لنموذجي مثلاً ؟

شهرزاد : نموذجك ! وماذا تعنين بنموذجك ؟

ذات الهمة : نموذجي يا سيدتي لا يشكل حالة امرأة واحدة ، إنما هو جماع حالات فردية متفرقة لنساء قهرن بشكل أو بآخر على يد الرجال : فإنا أمثل المرأة المدافعة عن شرفها ضد من اتهمها زوراً بتهمة الخيانة ، وأنا أمثل المرأة التي يريد الزوج أن يقرها فلا يمكنها من أن تحقق شيئاً ملموساً لذاتها ومجتمعها ، وأنا أمثل نموذج المرأة الفارسة التي تخوض المعارك شائها شأن الرجال والتي لها نماذج في التاريخ ثم إنني أمثل المرأة الصلبة التي قالت كلمتها دون تراجع ، فخلعت وراءها الماضي البغيض لكي تحقق المستقبل المشرق . وأنا الأم التي لم تفرط في حق ابنها ، فلم تدعه يتربى في بيئة انهارت فيها القيم ، بل انتزعت منها وريته في بيئة نقية جديدة شعارها لا مساومة في الحق والعدل للمصلحة العامة . وأنا أخيراً أمثل الأم الكبرى القادرة على أن تحتضن الجميع وتوجههم ،

بوصفهم يدا واحدة ، للقضاء على كل ما يهدد كيان الدولة الإسلامية في الداخل والخارج .

لهذا كله يا سيدتي سميت بذات الهممة ، واسمى في الأصل فاطمة بنت مظلوم . هذا هو نموذجي الذي اختصت به سيرة من السير الشعبية الكبيرة . ومع ذلك فإن سيرتي دون شهرة لياليك بكثير .

شهر زاد : ها انت ذا قد قلت إن نموذجك شكل في إطار سيرة كبيرة عرفت باسمك ، إذ لم يكن يلائمه إلا مثل هذا الشكل من القص . أما حكاياتي فلم تكن تعدف إلى التركيز على نمط نسائي دون الآخر . إنما شئت أن أقدم كل صنوف النساء اللاتي يعشن حركة الحياة في عصرى على الأقل . ولقد كنت ادس ، بين الحين والآخر بين حكايات النموذج الشائع في الليالي ، وهو نموذج الجوارى ، حيث أن الحياة داخل البيوت وخارجها كانت متأثرة بهن إلى حد بعيد - كنت ادس قصصا للمرأة الحرة الأبية ، وقصصا للمرأة الفارسة ، وقصصا للمرأة العاملة . ولابد أنك صادفت كل هذه النماذج في حكاياتي . ألم تعجبك ، على سبيل المثال ، حكاية الجارية تودد التي جمعت من العلم والمعرفة ما برزت به الرجال العلماء الذين وضعوها موضع اختباراتهم ، فكانت تتجسج فيها دائما ، فلما وضعتهم موضع اختباراتها فشلوا وسلموا بعجزهم وتفوقها عليهم ، فما كان منها وفقا لشروطهم ، إلا أن خلعت عنهم طيلساناتهم ، وهى الرمز الذى كان يشير إلى مرتبتهم العلمية ؟

ذات الهممة : ومع ذلك فقد حفلت تودد العاملة جارية لأحد الأثرياء الذى تولى تاركا لابنه ثروة طائلة من بينها هذه الجارية . فلما افتقر الابن بعد غنى ، اقترحت عليه الجارية العاملة أن يبيعها ، وأشارت عليه أن يحملها إلى

بلاط الخليفة لعلها تتاح لها فرصة مجاورة العلماء فيضاعف له الخليفة الثمن ، فلما حدث هذا وسألتها الرشيد ما تتمنى ، بخلت عليها يا شهر زاد أن تمنحها الحرية ، بل جعلتها تنطق بأنه إذا شاء الخليفة أن يكافئها فليردها إلى سيدها .

شهر زاد : على رسلك يا عزيزتي .. فهناك مازال النموذج الآخر للمرأة الحرة الأبية التى تقضح الرجال وتجعلهم يتراجعون أمام شهواتهم الرخيصة . ألم تقرئني في حكاية كيد النساء التى ضمننتها حكايات عن كيد الرجال ، حكاية الملك الذى أبصر زوجة وزيره من على بعد ، فوقع لتوه في عشقها ، فطرق بابها في الحال وهو يعلم أن زوجها منشغل في أعمال الوزارة ، ففتحت له الزوجة وعرفته ورحبت به ، فلما راودها عن نفسها خلجت أن ترده في جفاء ، فتركته وادعت أنها لا بد أن تعدله شيئا من الطعام والشراب ثم تعود لتجالسه ، وفي هذه الأثناء سلمت له كتابا يتسلل به ، فكان كلما قرأ فيه سطرأ تعرت له نقائضه ، ثم عادت الزوجة بأطباق كثيرة من المأكولات كلها ذات طعم واحد ، فلما سألتها الملك عن سر هذا التعامل بين المأكولات ، قالت له : يا مولاي وهكذا النساء إنهن كثيرات ولكن طعمهن واحد ، فلم الجرى وراء المزيد ؟ واعتذر لها الملك وخرج مهزوماً . ولكنه كان قد نسى خاتمه عندها الذى عثر عليه الزوج عندما عاد إليها ، وعرف أنه خاتم الملك ، مما يؤكد أن الملك زار زوجته في أثناء غيابه ، وعندئذ قرر أن يهجرها . فاشتكت الزوجة لأبيها الذى ذهب بدوره إلى الملك ليشتكى له وزيره ووصف له ما حدث في شكل أمثلة طريفة وقال له إنه كان له روضة حسنة غرسها بيده وانفق عليها ما له حتى أثمرت وطلب جنها ثم أهداها إلى الوزير ، فاكل منها وطلب ثم رفضها ولم يعد يسقيها فييس زهرها وذهب روثها . وكان الوزير يجلس

إلى جانب الملك ويستمتع إلى هذا الكلام فعلق عليه قائلا :
إن هذا قد حدث أيها الملك ، ولكنني فعلت هذا لأنني جئت
الروضة يوما فوجدت فيها أسداً رابضاً فخرجت ولم أعد
أقربها . وفهم الملك الكلام كله ورد على الوزير قائلا : ارجع
إلى زوجتك فإن الأسد لم يقربها ولن يقربها بعد ذلك .

ذات الهمة : إنني قرأت هذه الحكاية وأعجبت بها
حقاً كما أعجبت بغيرها . ومع ذلك فإن هذا النموذج
شديد الندرة في حكاياتك . فالمرأة الحرة عندك لا تختلف في
حياتها مع زوجها عن حياة الجوارى . فالنساء ، كل
النساء ، عندك في حالة ولعٍ وعشق دائم ، فهي تخون الزوج
وتحافظ على الحبيب . والرجل لا يعرف المرأة ويعجب بها
ثم يتطور الإعجاب إلى حب ، بل كثيراً ما يحب المرأة وهو
لا يكاد يعرف من أمرها شيئاً . ويكفي أن يرى الرجل
امرأة تطل من طاقة ، أو أن يرى صورتها ، أو حتى يصفها
له إنسان ، أو يراها في حلم . وقد يحدث شيء من هذا في
ليلة زفافه ، فيترك عروسه من أجل من عشق ولو بالسمع
كما في حكاية عزيز وعزيزة . وحتى جنيات البر والبحر لم
يسلمن من الوقوع السريع في شرك الرجال . بل إن الجنى
الذى يتزوج بإنسية لا يتركها وشأنها في عالم الإنس
عندما يعزم على الرحيل إلى عالم الجن ، بل يصير على أن
يأخذها معه حتى تظل أسيرته سواء في عالم الإنس أم في
عالم الجن .

والدور المهم الثانى الذى تلعبه المرأة في حكاياتك ، بعد
دور الحب . هو دور الكيد الذى تتفنى فيه بحيث أصبحت
حيل كيدها تغذى الليالى بحيز لا بأس به . وكثيرا ما تتفنى
المرأة الحرة في كيدها للوصول إلى حبيبها والتخلص من
زوجها .

شهزاد : إننى لا أنكر هذا ، ولكن لا تنسى أنني كنت

اكتب عن العصر الذى لعبت فيه الجوارى دوراً حساساً
على المستوى السياسى والاجتماعى والأخلاقي . ولولا
أننى كشفت عن هذه الجوانب في حكاياتي لظلت حبيسة
التاريخ . والآن ، ها هي ذى حكاياتي قد عرت الحقائق
لتكون عبرة للعصور التالية وذكرى يخترنها الإنسان فيما
بعد ويستقى منها ما يشاء ليوظفه في فنونه .

هذا شيء ، والشئ الآخر يا عزيزتي ، أنك نسيت أنني
كنت أحكي حكاياتي لرجل مريض لو جمعوا له امهر
الاطباء النفسيين لما شفوه كما شفته حكاياتي . لقد
استلعت أن أفرغ شحنة الكره التى امتلا بها قلبه
للمرأة ، ولكل امرأة ، بتقديم نماذج هائلة من غدر المرأة
وخيانتها للرجل ومكرها وحيلها وكيفية الاقتصاص منها
من ناحية ، ومكافأة الرجل الطيب الذى قهرته سلسلة
خيانات المرأة من ناحية أخرى .

ذات الهمة : وهناك شيء آخر أود أن أسالك عنه : لماذا
لم تجعل الكنوز تظهر للنساء كما جعلتها تظهر للرجال .
لقد جعلت الكثر يظهر لمعروف الإسكاف تعويضاً له عن
خروجه مقهوراً من عند زوجته المتسلطة السليطة اللسان ،
وأكثر من هذا مهدت له الطريق لكي يتزوج من ابنة الملك ثم
صعد أكثر من ذلك فجعلته ملكاً على البلاد . ولم يحدث أنك
كافأت امرأة طيبة قهرت من زوجها ، على هذا النحو .

شهزاد : إن كنوز الأرض جميعاً لا تغنى المرأة عن
الرجل . إن هم المرأة الأول والأخير أن تستحوذ على الرجل
الذى يحبها دون النساء جميعاً ، ولا يفارقها قط إلى
غيرها .

ذات الهمة : ومازلت تؤكدين أن كنز المرأة الأول
والأخير الحصول على الزوج أو العاشق الولهان . وهل
ترين أنني أخطأت عندما تركت عالم الرجال كله ورائى ،

إذ لم أغنم منه سوى القهر ، ورحت مدفوعة بإرادتي
القوية ولمسوحى البعيد . ويقينى الشديد بعون الله جل
شأنه ، أخطو خطوات ثابتة صلبة في سبيل تحقيق أفعال
يظل التاريخ شاهداً عليها .

شهرياد : لم أقل إنك أخطأت يا ذات الهمة ، ف نموذج
المرأة في سيرتك يعد بدون شك خطوة أبعد من نماذج المرأة
في حكاياتي . بل إنني أرى أن أهمية سيرتك تتجاوز أفعالك
البطولية ، فهناك الكثير من نماذج المرأة الفارسة في التراث
العربي ، ولعلك تذكرين نموذج إبيرة البطلة في حكاية
عمر النعمان وهي إحدى حكايات الليالي . ولكن فرق بين
أن يكون الهدف من بطولة المرأة إشهار بطولة الرجل
وتأكيدها ، ذلك أن مثل هذه البطولات النسائية تظل
تتصاعد حتى يأتي البطل ويقف من البطلة موقف الند
حتى يتمكن من هزيمتها ، ويعقب هذا زواجه منها وبين
بطولة المرأة التي لا هدف وراءها ، كما هو الحال مع أبطال
السير المشهورين ، إلا نصرة الوطن والدين .

وفي رأيي أن سيرتك وسيرة عنترة وجهان لعملة
واحدة . فإذا كانت سيرة عنترة ركزت في بدايتها على
تحرير عنترة أولاً من العبودية حتى يكون مؤهلاً بعد ذلك
لتحرير الشعب العربي ، إذ لا يجوز أن يحرق شعباً عبد
مكبل بأغلال العبودية ، كذلك ركزت سيرتك على تحررك

أولاً من قيد عبودية التقاليد البالية ومن سطوة الرجل وذلك
تمهيداً لتحرير الشعب العربي . وإذا كان الشعب العربي
بحسه الشمولي المتطور حرر الرجل ونصبه فارس الجماعة
في سيرة عنترة ، فإنه حرر المرأة ونصبها فارساً في
سيرتك . وفي ذلك إقرار من الحس الجمعي بأنه لا يمكن
لشعب أن يتحرر وينهض إلا بتحرر الجنسين معاً ، الرجل
والمرأة على حد سواء .

ذات الهمة : شكراً لك يا شهرياد .. لعلها أعظم
شهادة سمعتها في حق سيرتي . وعلى كل فقد قمنا معاً ،
من خلال عملينا بواجبنا على المستوى الفني والاجتماعي
والتاريخي . والسؤال الذي يقلقني الآن هو : هل ستمكن
المرأة العربية من بعدنا من توجيه قدراتها الإبداعية في
تحقيق أعمال خلاقة تشهد لها بدورها الفعال في حركة
التاريخ .

وبعد ، لقد كنت أود أن يطول الحديث بيننا حول
جوانب أخرى في الليالي وحول شخصيتك الأسرة التي
خلدت في الفتون عبر التاريخ ، ابتداء من الليالي . ولكن
نكتفي بحديثنا اليوم حول المرأة .. وإلى لقاء قريب .

شهرياد : إلى لقاء قريب ، إن شاء الله ، يا صاحبة
الهمة العالية .



الخطاب الأدبي النسائي

بين سلطة الواقع وسلطة التخيل*

(١)

هل هناك خصوصية للخطاب الأدبي النسائي ؟ إن تلك الصورة الخارجية تتخزن أبنية فكرية واجتماعية تفرض على المرأة وضعاً مهمشاً وموقعاً دونياً في السلم الاجتماعي ، كما تتضمن قدراً ملحوظاً من الأساطير المصنوعة عن المرأة ، المتعارضة مع إنسانيتها ، الخطاب الأدبي إنما يعكس خطاباً ثقافياً يذلل على أشكال الوعي الممكنة للذوات الراوية ، أو المروى عنها .

لكن هل تتناظر أشكال الوعي لدى أفراد المجتمع رجالاً ونساء ، أم أن هناك خصوصية للوعي النسائي ؟ وما سبب هذه الخصوصية ؟

لا شك أن حديثنا عن خصوصية الوعي لدى جماعة ، أو شريحة اجتماعية بعينها ، ينشأ نتيجة التباين بين الصورة التي يفرضها المجتمع ووعي الذات بذاتها .

من هنا نستطيع أن نقول إن خصوصية الوعي النسائي تفرض نفسها لحظة أن تدرك المرأة وجود تباين بين الصورة الاجتماعية المفروضة عليها من ناحية ، ووعيها بذاتها من ناحية أخرى .

إن سلطة التخيل هي القدرة على إقامة بناء « استيطقي » جمالي عن طريق اللغة . ويستمد هذا البناء مادته من خلال رصد المجتمع ، والخلفيات السياسية والفكرية والثقافية المكونة له . لكن هذه الخلفيات يتم تفكيكها وإعادة تركيبها وفقاً لمنطق جمالي ، يتفق أو يختلف مع ما هو قائم بالفعل . وتصبح الذات في هذه الحالة طرفاً

اساسيا في عملية التفكير وإعادة التركيب . ويتراوح التركيب الجديد ، في تماسكه وعمقه وجذرية أطروحاته ، بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعي والقدرة على التشكيل وامتلاك أدوات الصنعة الفنية .

لا أعنى بالطبع أن خصوصية الوعي النسائي أمر تحتكره المرأة الكاتبة المثقفة ، دون غيرها من النساء ، بل إننا قد نجد وعيا فطريا لدى نساء اميات ، يبلغ في أصالته وعمقه درجات ، تفجمننا نحن الكاتبات ، بصدقها المدهش . وكذلك فإننى لا أعنى أن كل كاتبة تمتلك بالضرورة مثل ذلك الوعي . إن الكثير من الكتابات النسائية ليست سوى نسخة من العالم الذى تقهر فيه المرأة . ويرجع ذلك إلى تفاوت الإحساس بالاستلاب ، فهناك استلاب مُدْرَك على مستوى الوعي ، واستلاب غير مُدْرَك ، أو مشعور به . والذات في الحالة الأخيرة تعيش توافقا تاما مع وضعها الخاضع ، فتقبل الهوية المزيفة لذاتها ، بل إنها قد تعمل على التشبث بها والدفاع عنها . ولعل المرأة المصرية خلال الحقب الأخيرة ، وموقفها من أهمية العمل ، وعلاقتها بكيانها كإنسان في المقام الأول ، وأنثى بعد ذلك ، وتتابع مظاهر الانسحاب وسلوكيات التخفى ، لدليل على استلاب غير مُدْرَك ، أخذ يتنامى ، لدى شريحة عريضة في المجتمع .

وكما أن استنساخ المرأة الكاتبة لأشكال الهوية المصنوعة ، ومن ثم الزائفة ، حقيقة يؤكدّها تاريخ الأدب ، فإن هناك حقيقة أخرى لا تقل حضورا ، وهى أن الوعي المُدْرَك ، المعبر عنه ، لا يقتصر على الكتابات النسائية وحدها ، بل إنه يوجد أيضا في أعمال عددٍ لا يستهان به من الكتاب ، الذين يرفضون شروط الوجود المحددة سلفا والأطر الجاهزة في الأدب والحياة على حد سواء .

ومادام الحديث في هذه الدراسة يتناول الكتابات النسائية فسوف أحاول إضاءة بعض مكونات الوعي وخصوصيتها لدى عدد من الكاتبات المصريات . ويبدو لي أن أحد هذه المكونات يظهر فيما يمكن أن نسميه الاغتراب عن الجسد .

(٢)

الاغتراب عن الجسد

يظهر هذا المكون بصورة متواترة في كتابات نوال السعداوى **واليفة رفعت ولطيفة الزيات** ، على سبيل المثال لا الحصر .

في قصة قصيرة لنوال السعداوى بعنوان « لا أحد يقول لها » يتحد المنظور القصصى من خلال بنت في سن البلوغ .

وتتقدم الأحداث والشخصيات (الأم والأب وعالم التلميذات) والمكان والزمان ، من خلال منظور الصبية المذمومة المهذبة بشيء ما ، غامض ومخيف ، وباعت أيضا على لذة خفية . الأشياء في هذا العالم التخييلي ليس لها أسماء محددة ، فدماغ الطمّح قد تكون جبرا أحمر ، أو « مرضا غريبا والأطفال يولدون من أذان الأمهات ، أو من أنوفهن .. لا يمكن .. شيء قطع لم يحدث قبل ذلك .. » لكن هذا الشيء لا يتوح به الأمهات ، إنها « كارثة تتكرر كل سنة ، كل شهر » . وتظل الصبية تبحث عن أشياء لا تعرف اسمها ، لكنها تريد أن تعرف ، ولا أحد يقول لها ، أما الأم فإنها تشارك في مؤامرة الصمت . وتبدأ القصة وتنتهى بالعبارة نفسها :

« الشارع الطويل مزدحم والضباب متراكم وكثيف والأشياء من حولها لاتبدو واضحة لكنها تسير ولا تتوقف » .

إننا لا نرى من خلال هذا المنظور حقيقة موضوعية ، بل ربما ندرك أيضا أن الحقيقة الموضوعية تتعارض مع منطق السرد ، فلم تعد حقائق الحياة خافية حتى عن الأطفال ، ولكن الراوية تتبنى منظور الشخصية القصصية ، وتتوارى خلفها ، تاركة لها المجال كي تقص عن ظلال التجسس والحيرة والرغبة التي تتغلغل في نفسها ويتغلغل معها إحساس مخيف « بخطر غامض يختبئ في جسدها » . وبرغم ذلك فإنها تسير مقبلة على معرفة محتومة ، على حين يظهر العالم التخيلي معكوسا على مرآة وعيها وقد تراكم عليه ضباب الاغتراب عن الجسد .

إن بؤرة الوعي هنا ، وكذلك بؤرة القص ، تتمركز حول قارة الجسد المجهولة . المحاطة بالأسرار والمحظورات ، وتكتم الكلام غير المباح .

إن انقسام هذا الوعي ، أو كبت أحد جوانبه ، أو تجاهل أحد مكوناته الحيوية ، أو تصعيدها ، إنما يؤدي إلى اغتراب الذات ، ليس عن جسدها فحسب ولكن عن كيانها كله .

وعلى نحو أكثر تركيبا تعالج لطيفة الزيت إدراك المرأة وجود انقسام بين الفكر والحس . وتقدم في قصتها « بدايات » البناء « الاستطيقى » الجمالى الذى يعد معادلا فنيا لهذا الوعي المذكور .

إن المنظور والأحداث والزمن والشخصيات تقدم في قصة نوال السعداوى من خلال وعى فتاة على اعتاب البلوغ ، على حين تتوارى الكاتبة الضمنية وراء مكونات هذا الوعي . أما لدى لطيفة الزيت فتتمهى الراوية والكاتبة الضمنية من ناحية مع الكاتبة الفعلية من ناحية أخرى . وافترض من جانبى - وهو فرض مطروح للنقاش - أن ذلك التماهى بين الأصوات الثلاثة ينبع من

منطق الرؤية القصصية ذاتها . ويرجع ذلك إلى أن الكاتبة لا تفصل بين حركة الواقع ووعى الذات . ولعل التعبير الفنى عن هذه الرؤية يقتضى التوحد والتماهى بين الكاتبة الفعلية ، التى تعيش الأحداث السياسية والاجتماعية ، على المستوى الواعى الموضوعى ، بوصفها طرفا أول ، والكاتبة الضمنية - الطرف الآخر - التى تقيم بناء فنيا تخيليا ، موازيا للواقع ، على حين تترك للطرف الثالث - الراوية - بناء الزمن الشخصى أو الذاتى والانتقال بين المستويين الزمنيين ، الموضوعى والذاتى ، والربط بينهما .

وتتمد الفترة التاريخية التى يتناولها الحدث القصصى من الأربعينيات حتى السبعينيات ، أما الزمن الشخصى للرواية فيبدأ منذ كانت فى الثامنة عشرة حتى بلغت الثامنة والأربعين .

وتقابل الانقطاعات التى حدثت فى الحركة الوطنية والتحولات السياسية العنيفة فى تلك الحقبة ، مع انقطاعات حدثت فى النمو العاطفى للراوية ، عبر مراحل حياتها المختلفة . وتتمثل تلك الانقطاعات فى توقف السرد أكثر من مرة ، عن طريق تدخل الراوية لتنبه وعى القارئ إلى حدوث فجوة زمنية يتصدع بسببها النمو المتكامل للذات ، على نحو مماثل لتدخل البناء السياسى . ثم يُستأنف السرد مرة ثانية من نقطة التوقف ، فسترجع الراوية مرحلة سابقة أو تستبقي الأحداث إلى مرحلة لاحقة .

إن تقطيع وحدة الزمن والانقطاعات المفاجئة فى السرد ، وتوقف تسلسله بترتيب وقوعه ، إنما يجسد الصدوع والانقطاعات الموضوعية الخارجية والذاتية الداخلية فى آن واحد .

إن الراوية تحجم عن التعبير عن حقيقة مشاعرها تجاه الرجل الذي تحبه . وحين تقرر التعبير عن مشاعرها : فإن ذلك يعنى أن المسكوت عنه قد طفا إلى السطح وبذل في محيط الوعي ، عندئذ تصبح مجاوزة الإخفاق الذاتى والموضوعى مجالاً للإرادة والتحقق ، ولو جزئياً . لقد أطلقت الراوية سراح الصبية المكبوجة داخلها واستطاعت المرأة الناضجة التعبير عن المشاعر التى لم تجرؤ الصبية على التعبير عنها آنذاك ، فتواصل مع الآخر دون خوف . وعندئذ تكون قد وصلت ما نقطع ، بمعنى إدراكها لضرورة تحقيق التكامل الفكرى والحسى والعاطفى . وما دامت قد توصلت إلى ذلك الإدراك فإنها تستطيع مجاوزة الإخفاق الموضوعى على المستوى العام - مستوى العمل السياسى - فستطيع أن تقنع زملاءها بالموافقة على القرار الذى تبنته .

إن العالم التخيلى فى هذه القصة يقدم توازناً فنياً دقيقاً بين الخارج والداخل ، بين الموضوعى والذاتى ، بصورة تنبها إلى أن سلطة التخيل ، لا تعد رد فعل غاضب تجاه سلطة الواقع ، بل إن العلاقة بينهما علاقة تأثر وتأثير ، متوازنة وناضجة .

وفى قصة بعنوان « عالمى المجهول » لآليقة رفعت نجد السرد بضمير المتكلم المفرد ، حيث تروى الشخصية النسائية قصة عشق غريب بينها وأفعى ، ظهرت فى حديقته بيتها الريفى ، وأصبحت تتجذب إليها بنوع من الهوس ، وتستحضر وجودها كالفكرة الثابتة الملحة .

إن طريقة التعبير هنا توحد بين الكاتبة الضمنية والراوية ، ولا يبدو العالم التخيلى فى هذه القصة معادلاً للواقع أو أفقاً له ، كأن تكون القصة أفقاً للعالم ، أو يكون العالم أفقاً للقصة ، وإنما يمتد العالم التخيلى ويغوص إلى أغوار الذات ، إلى كهوف الغرائز فى صورتها الفطرية ،

أولية وغفية وجامحة . ويصبح العالم التخيلى هو الوجود الحقيقى ، على حين يتوارى العالم الفعلى الواقعى ، مفسحاً المجال للتعبير عن عالم خفى مليء بالرغبات والشهوات المكتومة التى تتسرب تحت قشرة الوعي . إن الراوية امرأة عادية ، تعيش حياة زوجات كبار الموظفين فى الريف ، وهى لا تقصص عن عدم تحققها الجنى والوجدانى كزوجة وأم ، لكنها تستسلم لبركان رغبات « إيروتىكية » عارمة فتتشقق قشرة الوعي ، تماماً كتشقق الجدار الذى تثبتت منه الأفعى ، متسللة إلى فراشها فتعيش معها لحظات عريضة الجسد .

ويتجاذب الراوية نزوعين متعارضين ، الرعب فى مواجهة الحيوان الزاحف المهدد لنطم الحياة المستقرة الرتيبة ، ونشوة حسية غريبة ، يندمج فيها جسدها وروحها .

هذا التناوب بين نزوعين متعارضين يشكل بنية القصة - على نحو ما ذكرت الدكتور فريال غزول فى دراسة لها** - حيث تستدعى البطلة المجذوبة الطقوس الديونيسية بكل لذتها ورعبها لكى تتراد عالمان الفانتازيا يضرب بجذوره فى تراثنا الشعبى .

وعلى الرغم من أن العلاقة بين المرأة والأفعى قد توحى بنوع من العلاقات السحائية ، أو قد يجد فيها البعض نوعاً من الهذيان العصابى المؤقت ، أو حتى الجنون ، إلا أنها تعد ، من زاوية أخرى ، تقجيلاً للمكبوت والمسكوت عنه ، الكامن خلف قشرة الوعي ، وتعد احتجاجاً صارخاً يلجأ إلى الغرائز الأساسية ، وبيعت الرغبات « الإيروتىكية » التى يراها ميشيل فوكو معبرة عن نوع من الحكمة والعقل ، بوصفها جزءاً من نظام الطبيعة .

وإذا كانت القصة قد انتهت إلى انسحاب البطلة مضطرة من عالمها السري وواد محاولتها لاستخراج المكبوت ، عندما قتل الزوج الأفعى وغادرت الأسرة « بيت المسرات النادرة » بتعبير الكاتبة ، فإن ذلك يعنى ، للوهلة الأولى : استمرار سيادة سلطة الواقع ، في مقابل تراجع سلطة التخيل . لكننا لو تأملنا الأمر قليلا لتوصلنا إلى حقيقة مغايرة . إن فعل الكتابة قد أصبح له وجوده المستقل عن سلطة الواقع . بل وعن الكاتبة الحقيقية نفسها . وقد أصبح لذلك الفعل مجال تأثير واستقطاب ، بدليل أننا نناقشه اليوم ونعيد قراءته تلمسا لخصوصية الوعي النسائي .

(٣)

لقد تناولت فيما سبق الاغتراب عن الجسد بوصفه مكونا أساسا ' لخصوصية الوعي النسائي لدى ثلاث كاتبات . لكن سلطة التخيل لا تستمد مادتها من تقصى أشكال الوعي وحدها ، بل أنها تمتد إلى جبل الجليد المختفى في الأعماق .

ولعل الإشارة السابقة لقصة اليقة رفعت « عالمى المجهول » تكشف أيضا عن جانب من اللاوعى فيما يتعلق بقوة الغرائز وتجلياتها الرمزية في عمل قصصى . وأود الآن التوقف عند ملمح آخر يمثل في مواجهة الكاتبة للأساطير المصنوعة عن المرأة بأسطورة مضادة .

الأسطورة والأسطورة المضادة :

إن الأبنية المعرفية السائدة تشتمل على مجموعة من القيم والمقاييس التى ينظر إليها بوصفها حقيقة نهائية

ثابتة ، توظف لتثبيت وضع المرأة في النظام الرمزي ، ذى الطابع الذكوري الهرمى ، والمجاهير المزدوجة . على حين يغفل هذا النظام نفسه التناقض الذى ينطوى عليه ، حين يتجاهل - عمدا - الموقف الإيجابى من المرأة ، ذلك الموقف الذى يشكل جانبا أساسيا من تراثنا التاريخى والشعبى في آن واحد . ولعل ذلك الجانب الإيجابى ، المسكوت عنه ، يظهر أوضح ما يكون في المخيال الشعبى الذى يسقط اقنعة السلطة الاجتماعية ، حين تعمل على تثبيت وضع متدنٍ للمرأة ، من أجل أغراض تتناقى مع ما يحفظه هذا المخيال في ذاكرته الموروثة .

وفي قصة « لاليقة رفعت بعنوان « منصورة » تنسج الكاتبة أسطورة نسوية من خلال توظيف المخيال الشعبى . فعمال الصرف الصحى الصاعدة ، يستعينون على مشقة حفر الطريق وتثبيت المواسير الجديدة ، بغناء موقع كعداء الأبل « يا منصورة يا الله .. يا منصورة يا الله .. يا منصورة .. » ويحيلنا هذا النداء الموقع إلى شخصيات دينية تبلغ مرتبة القداسة ، يتوجه الناس إليها بطلب المعونة والمساندة فنسمعهم يقولون « شى الله يا سيدة ... شى الله يا طاهرة ... » .

إن الكاتبة هنا تنتحل دور المشاهد المحايد الذى يرى من الخارج ، على حين يقوم الشيخ زيدان ، رئيس العمال ، بدور الراوى المروى عنه في آن واحد . ويؤدى اختفاء صوت الكاتبة في هذه القصة إلى إطلاق العنان للمخيال الشعبى ، لدى مجموعة من الرجال ينتمون إلى بيئة صعيدية محافظة ، يقومون باستخراج مكنوناته - أعنى المخيال الشعبى - بغير تدخل من الكاتبة - إلا فيما ندر - بل ويقوم هذا المخيال نفسه بوظيفة مهمة

وأساسية تتمثل في تلقين كل وافد جديد الحكاية ، التي تتكرر بهذا أفيها في كل مرة .

وتسبق الحكاية دائما مجموعة من الطقوس ، أشبه ما تكون بطقوس العبور المعروفة في الأساطير ، كاللغز الذي ألغاه أبو الهول على أوديب ، أو حكايا شهرزاد ، التي تعد شرطا لوجودها وحياتها ، ليلة إثر ليلة .

نقرأ في القصة : « كان العمال واجمين في جلستهم الدائرية كأنهم يؤدون طقوساً وثنية . ثم صدرت نحنة من الحلق تعلن الاستعداد للحديث والسمر . يترقبون السؤال المجهود كلما وفد عليهم نفر جديد » .

لكن الخيال الشعبي لا يلتفت إلى هذا الجانب الطقسي الأسطوري ، لا يفلسفه ، وإنما ينطلق بتلقائية محملا بإياه قداسة شبه دينية :

« ارتفعت الأيدي مع الأصوات تطلب الرحمة لتلك التي كلما علقوا مأسورة واستنجدوا باسمها انفتحت الخنوق عليهم كأنها تُنبت أجنحة تحمل المأسورة بدلا عنهم » .

ومنصورة تلك ليست الطهر الخالص ، أو الخير الخالص ، فهي صبية تمتلك حيوية جسدية ملفتة ، كما تتميز بجرأة وجسارة في معاملة الرجال ، يستقبلها أهل القرية الصعيدية وكأنها ظاهرة طبيعية . لقد تزوجت منصوره الرجل الذي اختارته عن طريق وساطة الشيخ زيدان ، لكنها تدخل في علاقة ملتبسة مع صاحب الأرض الذي استأجر زوجها . ولا يدرى الشيخ زيدان على وجه اليقين إن كانت قد استسلمت له . ولا يقطع إذا كان ذلك الاستسلام غصبا أم ارتضاء . وتخفى منصوره وتتضارب الأقوال بشأنها ، إلى أن يظهر جسدها الغريق

فيحجزه الهويس . وتظهر يدها منتفخة ممدودة وكأنها تشير إلى فاعل غير معروف . أما العاشق فإنه يهيم في البلاد ، هربا من صورة منصوره التي تطارده إلى أن يلتحق بفريق العمال ، تحت رئاسة الشيخ زيدان .

إلى هنا وكل شيء في القصة يسوده الالتباس والتأرجح بين الوهم والحقيقة ، بين الشك واليقين . لكن الأسطورة تستقر في الخيال الشعبي ، عندما تتحرك يد الرفاعة ، المستخدمة في حمل المواسير الحديدية الضخمة ، لتسقط إحداها فوق رأس العاشق ، فيراها ذراع منصوره المنتفخة المنتقمة . وتكون آخر كلماته : « يا منصوره ليه القساوة » .

هكذا يصبح للأشياء والأموات قوة سحرية وحياة خاصة وإرادة خاصة ، تنسج من تهاويل الخيال الممتزج بالواقع أسطورة حية ، يتداولها الخيال الشعبي . وكان هذا الخيال ، أو اللا وعى الجمعي ، يذخر قوانينه الخاصة ، التي تظل فاعلة خلف أقنعة السلطة الاجتماعية المدينية لمثل تلك المرأة . وتسقط الأقنعة - كل حين - كى تكشف عن جوهر إيجابى يتخطى العرف والمواضعات .

ولا يقتصر ذلك التصور الإيجابى على الخيال الشعبي فحسب ، بل إن التاريخ القديم ، الذى يمتد في ذاكرة الناس ، ويصنع وجدانهم الحضارى ، يقدم أدلة أخرى باهرة .

وتلتقط سلوى بكر تلك الحقيقة لتصنع أسطورة واقعية لامرأة عادية تدعى عطية ، نسبت إليها ، بعد موتها ، كرامات وقدرات خارقة ، فاصبحت من الأولياء ، وأصبح قبرها مزارا ومقاما .

إن الصوت اللغوي الذي يقدم الحدث هو صوت كاتبة صحفية ، كلفت بعمل تحقيق صحفي حول ما أشير بخصوص « مقام عطية » واكتشاف كنز فرعونى داخله ، وعزم هيئة الآثار التنقيب في منطقة المقام ، بسبب ما أشيع عن وجود كنشوف أثرية ، تثبت استمرارية تاريخية ، تصل الماضى الفرعونى بتاريخ المصريين المعاصرين .

وبعد أن يقدم الصوت اللغوي الأول مهاد الحدث وبؤرته المركزية ، وي طرح خطوطه العريضة ، يختفى هذا الصوت ، ليترك المجال لمن تناولهم التحقيق الصحفى . ويمثل هؤلاء شرائح اجتماعية متباينة ، تقدم أصواتا لغوية بالمفهوم « الباختينى للبوليفونية » أو تعدد الأصوات .

تتمثل الأصوات اللغوية في هذه القصة الطويلة في تسع شخصيات بالإضافة إلى الراوية . وهم :

الابن عالم اللغويات المقيم في أوروبا ، وجارس المقام ، والجارة ، والابنة الكبرى ، والعاشق المسيحي الذي يكتب الشعر ، وامرأة من العامة ، وامرأة أخرى هي صاحبة العمارة وعمارات أخرى في الحي ، وطالب جامعى ، ثم عالم الآثار الذى تزوج من الراوية الأولى الصحفية وأولدها ابنتها حوريس ، قبل أن يقتل في ظروف غامضة إن شهادة هذا الصوت اللغوي الأخير تضى بإحساسه بخطر يهدده ، بسبب محاولته الربط بين الكشوف الأثرية والواقع الراهن ، بمعنى إعادة قراءة التاريخ على نحو يؤكد وجود استمرارية حضارية ، تتكتمها الدوائر الأجنبية المهتمة بالآثار ، وتسكت عنها سلطة الواقع المتواطئة .

ومن جهة أخرى يكشف الطالب الجامعى في أقواله نتيجة أخرى ، توصل إليها ، وهى أن « الست عطية »

تنتمى إلى سلالة إخناتون ، دون أن تدرك . فقد نشأت في المنطقة نفسها التى ترعرعت فيها التعاليم الإخناتونية العريقة ، وكانت « تحملها في اللا شعور » على حد قوله . وبالبحت تبين له أن تلك التعاليم لم تنقطع عن الاستمرار في العصر الرومانى والعصر المسيحى ، بل إن التصوف الإسلامى يحمل مؤثرات قوية من هذه التعاليم ، غير عنها النغرى وذو النون المصرى .

أما خادم المقام فيقدم منظورا دينيا فينسب إلى الست عطية كرامات الأولياء ، المكشوف عنهم الحجاب .

وتقدم أصوات أخرى ، مثل الابنة والجارة والولية الغلبانة التى كانت تتردد عليها ، جوانب أخرى واقعية لشخصية « الست عطية » ، فهى محبة للناس ، معطاء إلى أقصى حد ، أم بالرضاع لعد كبير من أصحاب النفوذ الذين نشأوا في الحي ، تضغط عليهم لقضاء حاجات الناس ، تكتب أحيانا لتعفى أولادها من مصروفات التعليم ، تمارس الابتزاز النفسى على الأغنياء ، الممتنعين عن إخراج الزكاة ، تجبرهم على التصدق ، انقاء لسلطة لسانها ، تقضى نهارها في حل مشاكل الناس ، يتهمها ابنها بخلل في التوازن الهرمونى . ويرى آخرون فيها عين العقل والحكمة . إنها باختصار طاقة الحياة المستمرة في الوادى منذ القدم ، لكنها أيضا امرأة واقعية من دم ولحم ، أو لنقل أسطورة واقعية لامرأة ، يصنعها الرواة ، ويقدمونها إلى من يهمهم الأمر ، أى القراء .

ويلاحظ في بناء هذا العمل أن مناظير الأصوات اللغوية تتقابل أحيانا وتتعارض في أحيان أخرى ، وذلك على مستوى وحدات السرد الكبرى ، المتمثلة في شهادة كل راو من الرواة التسبعة ، فضلا عن الصحفية التى تتخذ موقفا محايدا من المادة المروية . كما يحدث تقابل وتعارض مماثل على مستوى الحكيات الصغرى ، مثال ذلك محكيّة

انتساب « الست عطية » لسلالة فرعونية . ترد المقولة في شهادة الطالب الجامعى ، كى تتقابل مع المحكى على لسان العالم الأثرى ، وهو من جانبه يضىف عليها خلفية تاريخية أكثر شمولاً واتساعاً ، بوصفها اكتشافاً علمياً يقبل الموازين السائدة .

على أن هذا المحكى نفسه يجد معارضة لدى الابنة ، التى تشك في وجود أدلة مادية ، أشارت إليها أمها ، تثبت أنها من نسل ملوك الفراغة ، الذين أسلموا سرا قبل دخول الإسلام إلى مصر .

وبناء على هذا نجد عدداً من منظومات القيم العامة ، يمتلك كل منها حقيقة نسبية ، مستقلة بقانونها الخاص ، وعلى حين تمتنع الكاتبة عن إخضاع هذه المنظومات لمنظومة قيم حاكمة ؛ فإنها تكون بذلك قد تركت للقارئ حق التقييم الذاتى ، والتوصل إلى أحكامه الخاصة بشأن المرأة الأسطورية التى يجسدها العالم التخيل . وهكذا يصبح بناء النص الأدبى إسهاماً متكافئاً بين الرواة المتعددين من جهة ، والقراء الذين ليسوا أقل تعدداً ، الرجال منهم والنساء على حد سواء .

(٤)

خاتمة وبداية :

(أ) من حيث الرؤيا :

تتمثل خصوصية الوعى النسائى في النماذج القصصية السابقة في سمتين أساسيتين ، تتجلى السمة الأولى في استخراج المكبوت في الوعى والتعبير عنه في بناء « استطيعى » جمالى ، يواجه سلطة الواقع بسلطة التخيل . وتظهر السمة الثانية في مواجهة الوعى النسوى لتقييد دور المرأة الإيجابى في التاريخ والتراث الشعبى بالجوء إلى ذلك الموروث ذاته ، لكى تستخرج منه أسطورة

مضادة للأساطير المصنوعة التى تركز على جوانب الضعف والتهافت والاستلاب المفروض على المرأة .

وتتراوح أشكال الوعى . لدى الكاتبات ، فتمتحمور بؤرة القص حول الوعى بالجسد ، نافية عنه النظرة الدونية وخرافة الدنس ، وتقل تحولات البيولوجية بوصفها ظاهرة طبيعية لا يمكن إنكارها . إن التكوين البيولوجى مجرد اختلاف في الوظيفة ، وذلك الاختلاف لا يحول بين الإنسان والتكامل الفكرى والنفسى والجسدى ، بشرط أن يعى الإنسان ذاته بدوره وحقه في التعبير عن نفسه وتحقق كينونته المتكاملة (نوال السعداوى - لطيفة الزيات) .

وفي مقابل الضغوط التى تفرض على المرأة اغترابها عن جسدها ، أو تجاهل نوازعه أو التسامى بها ، تلجأ المرأة الكاتبة إلى تجعير المسكوت عنه في عالم تخيلى ، يصبح هو الوجود الحقيقى ، على حين تتوارى سلطة الواقع في الخلفية . إن الدافع بطاقات الغرائز الأساسية إلى موضع الصدارة في النص ، وتهميش المواضع التى تحتل الصدارة في الواقع ، ليس سوى وسيلة احتجاج دامغة على هذا الواقع ذاته (اليفة رفعت) .

(ب) من حيث التقنية :

لقد ركزت فيما سبق على المنظور القصصى ، بوصفه أكثر طرق التقنية تعبيراً عن وعى الكاتبات . وتوظف الكاتبات وسائل متنوعة في التقنية المرتبطة بالمنظور مثل التركيز على منظور الشخصية النسائية نفسها ، واحترام منطقها دون اعتساف من المؤلف ودون تدخل منها . (نوال السعداوى) .

وقد يتم المزج في النص بين أشكال المنظور المختلفة ، فتتوحد الكاتبة الفعلية بالكاتبة الضمنية وبالراوية ، وتوظف هذه الطريقة في التقنية من أجل

الكشف عن ضرورة التكامل بين العناصر المكونة
للوعى من عقل وجسد وروح (لطيفة الزيات) .

وقد تتوحد الكاتبة الضمنية بالرواية ، وذلك لتحقيق
التركيز على العالم التخيلي وتراجع الواقع الفعلي (اليقة
رفعت) .

وعندما تلجأ المرأة الكاتبة إلى تقديم الأسطورة المضادة
معتمدة على الخيال الشعبى ، فإنها قد تنتحل منظور
المشاهد المحايد الذى يرصد عالم الرجال وهم يستخرجون
بأنفسهم مكونات الخيال الشعبى ، حين يُغفل عن قدر
المرأة ، ويكاد يرفعها إلى مرتبة القداسة ، كجوهر لصيق
بكل ما هو مقدس فى الحياة ، سواء اتفق مع المواضع
الاجتماعية ، أم اختلف (اليقة رفعت) .

ويتسع المنظور القصصى أحيانا ، ليشتمل على لهجات
اجتماعية متباينة بالمفهوم الباحثينى لتعدد الأصوات
« البوليفونية » . ويوظف هذا المنظور لاجتلاء ما يمكن أن
نسميه بالأسطورة الواقعية للمرأة . وتلك الأصوات
اللغوية تضرب بجذورها فى التاريخ وتؤكد استمراريته من
ناحية ، كما تدحض من ناحية أخرى مفهوم الحقيقة
الكلية الثابتة ، لصالح حقائق نسبية ، يمتلكها أصحاب
هذا التاريخ نفسه . هم الذين يشكلون الحقائق النسبية ،
ومن ثم يستطيعون تغييرها (سلوى بكر) .
هكذا يتبين لنا ثراء العالم التخيلى للكاتبات ،
واستغفاده أشكالاً فى الرؤيا والتقنية تعد إضافة حقيقية
وخصبة للأدب المصرى والأدب العربى بصورة عامة .
تلك خاتمة وبداية تدعو لإعادة قراءة كتابات المرأة .



النصوص :

- نوال السعداوى ، قصة ، لا احد يقول لها ، من مجموعة « كانت هى الأضعف » .
- لطيفة الزيات ، قصة ، بدايات ، من مجموعة « الشيخوخة » ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٦ .
- اليقة رفعت ، قصة ، منصورة ، من مجموعة « ليل الشتاء الطويل » ، القاهرة ١٩٨٥ .
- اليقة رفعت ، قصة ، عالمى المجهول ، من مجموعة « من يكون الرجل » . سلسلة المواهب ، المركز القومى .
- سلوى بكر قصة « مقام عطية » ، من مجموعة « مقام عطية » ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٧ .

هوامش

- * بحث القته الكاتبة فى ندوة « المرأة العربية والإبداع » ، الذى عقده اتحاد الكتاب اللبنانيين بالاشتراك مع الاتحاد العام للأدباء العرب ببيروت ١٦ - ٢٠ سبتمبر ١٩٩٢ .
- * فريال غزول ، مجاز المرأة المجنونة فى الإبداع النسائى دراسة القيت فى ملتقى الإبداع النسائى الثانى ، المغرب ٩ - ١١ مارس ١٩٩٢

إشكالية الإبداع فى الأدب النسائى

ينصوى هذا المقال على قضيتين :
القضية الأولى هى الإبداع كظاهرة حضارية .
والقضية الثانية ما يطلق عليه مصطلح « الأدب النسائى » .
ونوجزه فى القول أن ثمة إبداعا ظاهريا فيما يسمى بالأدب النسائى ولكنه قد لا يكون كذلك . بيد أن محاولة إبراز هذا التناقض يستلزم تحديد مفهومين : الإبداع والأدب النسائى .

فما هو الإبداع ؟

الإبداع هو قدرة الإنسان على تغيير البيئة طبقاً لحاجاته الإنسانية من خلال عملية الإنتاج . وقد كانت المرأة حائزة على هذه القدرة منذ نشأة الحضارة ، ليس بصفتها امرأة ولكن لكونها إنسانا .
تفصيل ذلك :

منذ العصر البدائى وفى اللحظة التى بزغ فيها الإنسان من عالم الحيوان كان الإنسان فى وحدة مع الطبيعة . وقد واكب هذه الوحدة علاقة حميمة بين الرجل والمرأة . بل لقد شاع فى الأساطير القديمة أن الرجل والمرأة ليسا إلا مخلوقاً واحداً ثنائى الجنس .

ووحدة الرجل والمرأة مع الطبيعة قد أدت بهما إلى أن

وتعرض للقضيتين فى ضوء مفهوم « الإشكالية » .
والإشكالى ، اصطلاحاً « صفة لما يبين فيه وجه الحق ، ويمكن أن يكون صادقا إلا أنه لا يُقطع بصدقه » . أما المعنى الدارج فهو « صفة لما هو مشكّبه ، ويقررون دليل كاف ، ومن ثم يبقى موضع نظر » (مراد وهبة ، المعجم الفلسفى ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩) وفى تعريف قاموس إكسفورد (الموجز الإشكالية ، فى مجال المنطق ، تأييد ما هو ممكن ولكن هذا التأييد لا يعنى إنه صادق بالضرورة » . وهذه المعانى الثلاثة ، على الرغم من تباينها الظاهرى ، إلا أنها تتسم بصفة مشتركة وهى التناقض بين ما يبدو أنه صادق . وقد لا يكون كذلك . وتأسيساً على ذلك علينا أن نبرز التناقض الكامن فى عنوان هذا المقال ،

يكونا موضوعين للطبيعة بمعنى أن يكونا محكومين بقوى الطبيعة . وفي اجتهدهما للتححرر من مجال الطبيعة حتى يكونا صانعين للتاريخ ، اضطرا إلى فسخ وحدة المجتمع الإنساني . وهكذا نشأ مبدأ القسمة الثنائية . ومع نشأة الملكية الخاصة وما لازمها من قسمة البشر إلى سادة وعبيد تطورت القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة فاقصر الرجل في نظريته إلى المرأة على وظيفتها البيولوجية الخاصة بإنجاب الأطفال ، فامتدت الملكية الخاصة إلى رحم المرأة لتبرير مشروعيتها . وهكذا اختزلت المرأة برمتها في عضو واحد هو العضو التناسلي فأصبحت المرأة مجرد رحم . بل أصبح الرحم بديلا عن القدرة الإبداعية للمرأة التي كشفت عنها عندما ابتدعت التكنيك الزراعي الذي غير من البيئة وكان سببا في نشأة الحضارة . وكان من شأن هذا الإبداع أن تمكنت المرأة من أن تكون هي المحددة للنظام الاجتماعي ، وهو الذي أطلق عليه فيما بعد « النظام الأموي » أي نسبة كل شيء إلى المرأة الأم حتى الآلهة كانت في معظمها ، أنثوية .

ولكن النظام الأموي لم يدم طويلا إذ حل محله النظام الأبوي ، أي أن الرجل أصبح هو المحدد للنظام الاجتماعي ، أي ينسب إليه كل شيء حتى تجاوز عدد الآلهة الذكورية عدد الآلهة الأنثوية . وقد وأكبت هذه النقلة الحضارية ، أو هذا الانقلاب الحضاري ، رؤية ذكورية لنسق القيم . فالفضيلة هي القوة الجنسية بالنسبة إلى الرجل ، والكبت الجنسي هو الفضيلة بالنسبة للمرأة . واستخدام العقل والمنطق من شأن الرجل ، والعاطفة والانفعال من شأن المرأة . والعمل خارج الأسرة من شأن الرجل و العمل المنزلي « من شأن المرأة » . وكان من شأن ذلك أن تكون لدى المرأة ما يمكن تسميته بالعقلية المنزلية ، ذلك أن التكنيك المنزلي بما يشتمل

عليه من طهي وغسيل وتنظيف لم يسمح للمرأة باستخدام العقل حاكم العالم الخارجي في شقيه الطبيعي والاجتماعي . وهكذا انفكت المرأة على الأسطورة لمواجهة مشاكل وجودها في العالم الخارجي . ومن ثم تحول العمل العظيم الذي مارسته المرأة في نشأة الحضارة الزراعية إلى أجزاء متناثرة عاجزة عن الإبداع . بل تحولت المرأة من موجود على هيئة « ذات » في النظام الأموي إلى موجود على هيئة « موضوع » في النظام الأبوي . وكان من شأن ذلك أن انحصر سلوك المرأة في مجرد الاستجابة لرغبات الرجل فإذا قال الرجل : « ليس ثمة امرأة عبقريه ، وإن المرأة زينة جنسية » (أوسكار وايلد) أسرعت المرأة إلى تجميل نفسها حتى تستحوذ على إعجاب دائم من الرجل . وهكذا استبعدت المرأة من المشاركة في صناعة نسق القيم . وترتب على ذلك أن مُنعت المرأة من أن تكون « واعية بذاتها » .

والسؤال الآن : هل في إمكان المرأة ، على الإطلاق ، والكاتبة على التخصيص ، استعادة هويتها كذات وليس كموضوع ؟

وإذا كان ذلك في الإمكان فلهذا الطريق ؟
إنه اللغة . ذلك أن اللغة هي وسيلة تعبير وتفكير . واللغة المتداوله هي لغة مغموسة في الذكورية . فلفظ « إنساني » مثلاً إنما يعني الذكر . والمرأة مضطرة إلى استخدام « اللفاظ تنكيرية » للتعبير عن رغباتها الجنسية ، وأسوأ الالفاظ في لغات العالم هي الالفاظ التي تشير إلى جسم المرأة ، وإلى الجنسية الأنثوية . وليس من الميسور تغيير اللغة في زمن وجيز . فالالفاظ من وضع النظام الاجتماعي . والتركيبيات اللغوية هي تركيبات اجتماعية وهي لا تصبح حية إلا إذا كانت مقبولة من العقل العام . وفي هذه الحالة هل يعنى تغيير الالفاظ والعبارات

والتركيبات إنشاء قاموس جديد ؟ ولكن القاموس ليس تسجيلاً للألفاظ جديدة مستخدمة بل للألفاظ تاريخ .

فهل من طريق آخر ؟

الجواب ، بالإيجاب إذا نظرت المرأة إلى اللغة على أنها لغة حضارية تشمل الرجل والمرأة وبالتالي هي لغتها وإن كانت لغة محكومة بالرجل . ومن هذه الزاوية فإن المرأة في إمكانها المساهمة في تغييرها وإعادة إبداعها بحيث تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول فيها النظر إلى المرأة كموضوع . من هذا المنطلق نشأ ما سمي « بالآداب النسائية » .

والسؤال إذن :

ما مدى قدرة هذا الآداب النسائي على تحقيق ذاتية المرأة ، أي تحقيق إبداعها ، أي استعادة قدرتها على مجاوزة الواقع وتغييره من خلال تجاوز القسمة الثانية بينها وبين الرجل ؟

ولكن هذا السؤال يلزم منه سؤال :

ما هو هذا الذي يسمى « أدباً نسائياً » ؟ قول شائع ومعروف أن الآداب النسائي تبلور في إطار حركة تحرير المرأة باعتبارها الصياغة الأدبية لوعي المرأة بقهرها في مجتمع أبوي ، وسعيها نحو التحرر من الأوهام التي تكبلها وتحيلها إلى موضوع ، وتحقيق وجودها كذات ، ومحاولة تجاوز القسمة الثانية بينها وبين الرجل وفي إطار حركة سياسية وتنظيمات حزبية ونقابية وجمعيات مستقلة تبلورت تيارات أيديولوجية ثلاثة : اللبرالية والاشتراكية والراдикаلية النسائية . ومن أجل التعبير عن هذا المضمون تستخدم المرأة رموزها المتميزة ولغتها المتفردة . وهذا أمر طبيعي حيث أن عالم المرأة متميز كيفياً عن عالم الرجل نفسياً واجتماعياً وتاريخياً . كما يشهد على ذلك التراث الثقافي القائم على القسمة

الثانية بين ما هو رجائي وما هو نسائي في العلاقات الاجتماعية . ومن ثم ينبغي التعبير عن هذا العالم بأدب متميز ، من حيث المضمون والشكل ، يطلق عليه الآداب النسائي .

وقد مر هذا الآداب بمرحلتين أساسيتين : مرحلة النفي وتنطوي على البحث عن الذات المفقودة . وتعتبر جرتروود شتاين ، إحدى رائدات هذه المرحلة ، عن هذا البحث بقولها : « ليس من العسير فقدان الهوية ولكن العسير للغاية هو الوعي بهذا فقدان » . هذا يعني الوعي بأن المرأة لا تملك ذاتاً مثل الرجل وإنما هي مجرد موضوع لتحقيق غايات ومآرب الرجل على المستويين الشخصي والاجتماعي . وهو ما تطلق عليه فريجينا وولف « اللا أنا » . أو « نفي الأنا » . أما المرحلة الثانية فتعبر عن محاولة لمجاوزة هذا النفي واستعادة الأنا المفقودة . بيد أن هذه المجاوزة مازالت تركز على التمييز بين الرجل والمرأة وتأكيد القسمة الثانية بينهما . غير أن غاية هذا الآداب ينبغي أن تكون مجاوزة هذا التحايز ومحاولة الكشف عن إمكان تحقيق نوع من الوحدة تجمع بين المرأة والرجل وتستعيد طاقاتها الإبداعية المنتجة في إطار الثورة العلمية والتكنولوجية والاجتماعية .

في هذا الإطار يمكن القول بأن الآداب النسائي إبداع يقف عند حدود القسمة الثانية . فهو إذن ليس إبداعاً صادقاً . ومن هنا جاء عنوان المقال « إشكالية الإبداع في الآداب النسائي » . ولكي نتجاوز هذه الإشكالية علينا مجاوزة مقولة الآداب النسائي لأن هذا اللون من الآداب يستدعي مقولة الآداب الرجولي . والآداب الرجولي لا يقر بأنه يؤلف أدباً رجولياً أو ذكورياً وإنما هو يؤلف أدباً والآداب إما جيد وإما رديء ليس إلا . وقد عبر جون ستينوارت مل أفضل تعبير عما نقصد إليه في كتابه

« خضوع المرأة » الذى صدر فى عام ١٨٦٩ حيث يقول :
« إن المرأة قد تربت منذ طفولتها على أن النموذج الذى
يتبغى عليها أن تحتذيه هو النموذج المضاد لنموذج
الرجل ، بمعنى أن ليس من حقها أن تكون حرة الإرادة أو
محكومة بذاتها بل إن تكون مستسلمة ومحكومة من
الآخرين » . وقد يقال إن المرأة مختلفة عن الرجل من
حيث القدرات . ولكن رد مل على هذا القول هو أنه لا يعنى
شيئاً بالنسبة لتحرير المرأة فالمسألة عنده هى أن تكون
المرأة حرة فى اكتشاف قدراتها ذلك أن المسلم به عند مل
أن الملكات العقلية والإبداعية عند المرأة مماثلة للملكات
الرجل .

والسؤال إذن :

هل يفضى وعى المرأة بالجذور التاريخية للملكاتها

الإبداعية إلى مجاوزة القسمة الثنائية بينها وبين الرجل ؟
أو بالأدق :

هل مجرد الوعى كاف لنفى العقلية المطبخية ؟
يمكن أن يكون الجواب بالإيجاب إذا مارست المرأة نقد
ذاتها وليس نقد الرجل لأن نقد المرأة الرجل يكبلها فى
القسمة الثنائية ولكن نقدها لذاتها يسمح لها بمجاوزة
ذاتها الزائفة إلى ذاتها الحقيقية التى لا توجد إلا فى أن
تكون هى والرجل فى حالة وحدة وليس فى حالة قسمة .
وإذا كان نقد العقل لذاته عند كانط مدخل إلى التنوير
فنفذ المرأة لعقلها المطبخى مدخل آخر إلى التنوير .
والتنوير فى الحالتين واحد لأن سمة التنوير ألا يكون
سلطان على العقل إلا العقل نفسه والعقل المطبخى نفى
سلطان العقل .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



لكى تزهر حدائق النساء

المفتوح « قد خرجت إلى النور ، بالرغم من أن النساء في ذلك الزمن كن يتعلمن ويعلمن على نطاق أخذ في الاتساع أى أن الخبرة والمعرفة كانتا تتراكمان .

قبل عشرين عاما كنت اشعر بالمهانة إذا ما تحدث أحدهم بسخرية عن الأدب النسائي مطالبا بحكم نقوى مخفف وملتمسا الأعدار للنساء البطلات السلاتى يكتبن

رغم كل شيء كان صوتى يعلو ويرتفع بما يدل على أننى لم أكن واثقة تماما مما أقول :

ـ فالأدب هو الأدب فقط سواء كتبه امرأة أو رجل ، وبمجرد أن تتوفر النساء على الخبرة والمعرفة فإنهن يكتبن مثل الرجال وأفضل ..

ومع ذلك فقد انزعجت حين قال لى الكاتب الراحل عباس الأسوانى :

ـ إنك تكتبين مثل الرجال

وحين انتبه لانزعاجى .. استطرد .. أنت تكتبين كتابة

جيدة هذا ما أعنيه

وكنت حينها أكتب مقالا نقديا أسبوعيا في جريدة الجمهورية . ولم تكن نماذج الإبداع الأدبى النسائى المهمة باستثناء رواية (لطيفة الزيات « الباب

ورغم أن ملاحظة الواقع والتجربة الشخصية كانت تقول لى حتى في ذلك الزمن السعيد أن ما يجرؤ المرأة الى الخلف هو أكثر كثيرا مما يدفعها للأمام ـ بالرغم من أن المجتمع كله كان يبدو أنه يندفع للأمام ـ فقد احتاجت النساء المبدعات إلى درجة عالية من الحزم والتصميم حتى يواصلن طريقهن في قلب الأوهام والتحيزات ضد المرأة ، وهى أوهام وتحيزات راسخة كالجبال لا يهددها الصراخ .. وإنما الفعل الدعوى ..

وكان على النساء الكاتبات والقارئات ـ بما أن القراءة هى بدء الكتابة ـ أن يسبحن ضد التيار جماعة هذه المرة . فلم يعد التعليم كما كان في بداية القرن حكرا على نساء الطبقات الميسورة ، وقد أصبح يوسع بنات الشعب اللاتى

تعلمن أن يأتين إلى التعبير .. وهو ما حدث فعلا ولم يكن علينا أن ننظر كثيرا حتى نتأمل حداثتهن المزمرة .

ولكن مفارقة التطور المتناقص جعلت هذا الازدهار متواكبا مع الهجوم الظلامي الكاسح على العقل ، ومن ضمن أهدافه فرض الحجاب على جسد المرأة وعقلها .. ويالها من لحظة .. وما أصعب التحدى ..

ازدهرت حديقة المرأة المبدعة وتنوعت ورودها ولم يعد سهلا على ناقد متعال أن يربط على كتف كاتبة ساخرا ويقول لها قبل أن يبدى رأيه في نصها .. إن لك عيني جميلتين أو أنك ملهمة تصلحن للحب أكثر .. وإن كانت مثل هذه الوقائع تتكرر في زماننا هذا كما ستوضح الرسالة التي سأحدث عنها بعد قليل .

إن نصوصنا نسائية كثيرة أخذت تستدعي النقد الجدى بل وتتجاهه . وهى لا تلتصق لنفسها أى أعذار ، بل ولا تقبلها . ولم تعد البطالات مجرد نساء جميلات أو قبيحات سلبيات يثرثن أو يفرغن في العاطفية الزائدة . وقد انقضى زمن طويل منذ كتبت « فيرجينيا وولف » عن الكاتبة الإنجليزية « جورج إليوت » .

« إننا نلاحظ اختفاء السحر والجمال من بطلاتنا بصورة واضحة ، مما جعل نقادها - الذين كان معظمهم من الرجال - ينفرون من عدم وضوح شخصيتها مما ترتب عليه اختفاء السحر وهو الجانب المعروف عنه أنه مرغوب للغاية في النساء . والسبب في ذلك يرجع إلى أن جورج إليوت لم تكن جذابة ولم تكن ذات أثونة .. »

هكذا استقطت « جورج إليوت » قبل ما يزيد على مائة وخمسين عاما الصورة التقليدية للمرأة المرغوبة في الأدب وفتحت الباب واسعا أمام الرؤية الواقعية الغنية بكل شمولها وغناها .

ولكن حظوظ النساء المبدعات تختلف باختلاف تجارب الشعوب ومراحل التطور والانتقال والخصائص الثقافية الوطنية لكل بلد . ذلك الاختلاف الذى جعل كاتبة آنت بعد جورج إليوت بمائة عام في مصر ، تموت وحيدة بعد أن دفع بها بعض أهلها إلى مستشفى للمجانين .. وبدلا من أن تتوفر لها الفرصة لتطوير أدبها الواعد أخذت « مى » تكتب رسائل الاستغاثة في محاولة لصد الهجمات على عقلها الصائى ..

« يتهموننى بالجنون يا استاذى يتهموننى بالجنون »

وماتت « مى » وحيدة غير مكتملة بعد أن كسرهما الخذلان والحلم بحب مستحيل ورجل بعيد .

ولكن بنات وحفيات « مى » أصلب عبدا وأقدر على المقاومة في زمن مختلف ، وإن كن لم يفلتن من ضغوط الإرث الثقافى القديم المتعدد الطبقات الذى تراكم منذ بداية المجتمع الطبقي وبدأ في لحظة تصفها « سيمون دى بوقوار » بالفوضى لحظة تم فيها إزاحة الأم عن العرش في المجتمع والأسرة ، مع بدء انهيار المشاعية البدائية وظهور العصور الطبقيّة التى اقترنت فيها سلطة الأب بالملكية الخاصة لوسائل الإنتاج . وأخذ إرث القهر والحرمان والدونية ونفى المرأة وخلق الأساطير حولها يتراكم منذ ذلك الزمان القديم .. وهو إرث لايزال حيا بدرجات متفاوتة يجر أذياله بتكاسل هنا وهناك وتظهر قسماته الأكثر وحشية مع هجوم الطبقات الفنية على الكادحين ودمى التخصص فى كل بلدان العالم تقريبا ، وتصيح هذه المجتمعات طبقية أكثر وأبوية بامتياز وتدفع النساء على كل المستويات ثمنا مضاعفا .

ولأن النساء لا يبد عن في « خيمة أوكسجين » فإن هذا الذى يجرى على صعيد العالم كله ، وفي بلادنا ، سوف

« الرواية - السيرة » في « حملة تفتيش أوراق شخصية » .

وعلى تباين الوسائل والأدوات ومستويات الكفاءة والمهارة ، نستطيع أن نلمح صورة غنية لحياة مفعمة بالألم والفرح من خلال عيون نساء تألن كثيراً لأنهن نساء ، ثم أخذن يكتبن أو يرسمن أخيراً ما يخترنه لا ما يجب عليهن طبقاً للمواصفات الشائعة التي أخذت تتخلخل بقوة .. ولعل هذه أن تكون هي السمة الرئيسية في الإبداع النسائي المكتوب . لقد تحررت المرأة مرة حين تعلمت ، وتحررت مرة أخرى حين وانتهى الجراة لتمسك بالقلم وتأتي فعلاً رجولياً لتوقظ الأشياء الغافية في أعماق الروح . وتحررت - ربما أكثر - حين لم يكن العقل الإبداعي لغة منطوقة وأداة تواصل حر صريح مع الآخرين ، بل كان صورا وعوالم مرسومة على السجاد أو القماش أو الورق . كان الحلم الذي تراه لإنجي أفلاطون كثيراً في نومها كما حكته « هي التلمساني » هو نيران مشتعلة تطاردها وهي تجري لتهرب .

وقد وسمت المرأة الأرستقراطية المنبت الشعبية الهوى فلاحات يكدهن كُنَّ مَطْلَعَات لافق مفتوح . ورسمن مناضلات يساريات خلف القضبان لكن الأكثر حرية ... كانت أصابعها قادرة على تطويع ثورة الأفكار لأداتها .. ثم إطلاقها .. حرة .

بعد أن اتقنت النساء أدواتهن وتحررن من الثرثرة والتفاصيل غير الضرورية والتزهر ورائاء الذات ، بدا كما أن قوة بدائية تجيش في صدورهن وهن يخضن معركة - تبدو أحيانا وكأنها الأخيرة - مع الأوضاع المتعارف عليها مع قوانين العشيرة والأسرة والمجتمع ، الذي يتحول نقول سوسن في رواية « رضوى عاشور » ، خديجة وسوسن - « أمي تريد أن تقتلني » .

يؤذيهن أذى بالغاً ، كما أنه قد يلهم الصامدات الملاحظات اللاتي ستصلطن النار بدلا من أن تحرقهن . لكن الإنسانية سوف تخسر بالقطع خسارة فادحة وهي تصد هذه الهجمة الرأسمالية الشرهة على مقدراتها وتعوق تطورها الحر . وإبداعها المتجدد لذاتها .

وفي قلب هذه الساحة حيث يدور الصراع وجدنا نحن النساء لأنفسنا سكنا ، فقد تراكم الإبداع النسائي في كل الميادين ليحمينا من الصقيع والسخرية ، ويزود المرأة المبدعة بثقة في النفس تحثها على المبادرة والابتكار وتستدعي شجاعتها لتمشي خارج الأسوار .

بل إن هذا الإبداع أخذ يتبلور في أشكال مؤسسية بالرغم من الهجوم الظلامي الذي يترصص به ، وعوامل التخلف الموروث التي تبرز في زمن الانهيار . ففي المغرب تعقد بلدية « فاس » التي ترأسها أستاذة جامعية منتخبة هي الدكتور خديجة طفانة ملتقى دورى للإبداع النسائي .

وإدراكا لأهمية الظاهرة دعا اتحاد الكتاب العرب في سبتمبر الماضي لندوة حول الأدب النسائي وفي تونس انعقدت ورشات متعددة للكتابة النسائية وهما « إبداع » تقدم عددها الخاص عن إبداع المرأة .

وتسيطر المرأة المبدعة الآن على أدواتها في كافة الميادين - ربما باستثناء الموسيقى التي تحتاج لدرس خاص - وبدءا من نساء وفتيات قرية الحرائية - اللاتي يبدعن بصورة تلقائية يطلن فيها العنان لخيالهن لتتشكل رؤيتهن للعالم في قطع فريدة من السجاد - وصولا للفن التشكيلي الذي قدمت فيه كل من إنجي أفلاطون وتحية حليم مستوى بالغ الرقي والتكامل ، إلى الكتابة الأدبية التي توجتها لطيفة الزيات مؤخرا بشكل جديد هو

وتصل « سوسن » إلى هذا الاستخلاص المفزع الذى تلقى في وجوهنا ببساطة عبر أقل القليل من الوقائع والأقل من التفاصيل التى تتحرر الحياة منها في كثير من الإبداع النسائى ليحل مكانها وعى خالص يقصع عن نفسه في صراع بين قطبين أساسيين ونمطين للحياة وللمثل العليا ، حيث الجديد العفى طالع والقديم يتوارى بالرغم من مفارقة هذا كله لواقع التراجع الفعلى الذى يتصدره الظلاميون ويستندهم إنكسار حركة التحرر العربى .

ولعل من أبرز ما تتوفر عليه المرأة الكاتبة الآن وهى تختار مملكتها بعد أن اتقنت أدواتها هى السخرية . فكثيرات من نساتنا الكاتبات أصبحن وريثات أصيلات لكاتبة إنجليزية عظيمة عاشت في القرن التاسع عشر وهى جين أوستن التى كتبت عنها فيرجينيا وولف : « إنها واحدة من أكثر الكاتبات قدرة على التهامك فى الأدب كلها »

وتحضرني في هذا الصدد كتابات « لطيفة الزيات » و « حنان الشيخ » و « سلوى بكر » . وفى امتلاك المرأة الكاتبة للسخرية كأداة انتقام خبيث ومرح من كل السخرية التى لاحقتها عبر العصور فهى أخيرا تشهرها سلاحا في وجه ناقدىها باعتبارها على حد قولهم « رجلا ناقصا » أو « مشروع مدع » .

ورغم الهجوم الظلامى على العقل وعلى أجساد النساء ، فإن المرأة الكاتبة تقصع عن ولع بأشواق جسدها غير مسبق ، وتعتبر عنه دون خوف . فإذا كان جسد المرأة هو قدرها في النظرة التقليدية للعالم الذى سجن المرأة في الخطيئة ، فإنه - أى الجسد - في بعض إبداعها الجديد هو وسيلتها للتعرّف الخاص جدا على الأشياء وتلمس حقيقة العالم وكأن نساء متزايدات يستمعن لصوت « هيلين سيكوس » .. « اكتبى نفسك ، يجب أن

تسمعى صوت جسدك ، فذلك وحده هو الذى يفجر المصادر الهائلة للأشعور .. » ويبدو كما لو أن كل من « بهيجة حسين » و « إقبال بركة » و « هناء عطية » على اختلاف أدواتهن وأعمارهن قد أصغين لهذا الصوت بانتباه خالص ، وجاء إصفاؤهن لصوت الجسد ، على عكس توقعات كل المتربصين الذين انتظروا فضيحة .. جاء فنا جميلا يدخل في جدل حرمع قضايا العصر وأشكال تحوله وصراعاته الكبرى ، منسوجة في ذلك الشعور الفياض بمباهج الجسد الذى لم يعد في نظر صاحبتة عبئا أو حاملا للخطيئة .

ومع ذلك فما تزال معوقات إبداع المرأة قائمة كما في السابق وإن كانت قبضتها قد خفت مع التعليم والعمل والمشاركة العامة .. وكثيرا ما سمعت من صديقاتى المبدعات أن أوراقهن والورائن تحمل رائحة الطيب وحليب الأطفال .. فلن تتحرر المرأة - إلا إذا توفررت على موارد اقتصادية كبيرة - من الأدوار المزدوجة ، فإضافة إلى دورها كعاملة ، عليها أن تقوم بكل المسؤوليات القديمة كأم وزوجة وربة بيت .

حين ذهبت « فيرجينيا وولف » إلى المكتبة العامة تبحث في سيرة امرأة كاتبة ، وجدت امرأة قارئة وقد « تركت وسط المجلد قائمة بالسلع والبضاعة التى تود شراؤها من السوق لكى تشير إلى المكان الذى انتهت فيه من قراءتها .. » .

و « فيرجينيا وولف » هى صاحبة واحدة من أجمل القصص القصيرة في الأدب العالمى «غرفة لها» عبرت فيها عن ألم ودهشة لأن كل من في البيت يملك غرفة خاصة ما عدا هى .. ربة البيت . ولم يكن رجل ليكتب ما كتبت « فيرجينيا وولف » التى عرفت ككاتبة ماذا يعنى أن

يتعرض المرء أثناء الكتابة للمقاطعة ، كتبت تقول عن دوقه
« نيو كاسل »

« كان يمكن للمارجريت أن تستمر في كتابتها لا يقطع
عليها خلوتها أحد .. »

إن للإبداع شرطاً ثقافياً مربكاً تتعرض للحرمان منه
الغالبية العظمى من النساء ..

وترى فيرجينيا وولف مرة أخرى « أن الأوضاع
التي ينتج النساء والرجال في ظلها تختلف اختلافا
مادياً يؤدي إلى التأثير في شكل ما يكتبه كلا الطرفين
ومضمونه على نحو لا نستطيع معه فصل الأسئلة
الخاصة بقولية الهوية الجنسية عن أوضاع المرأة
الاجتماعية في التاريخ ، مما يعني أن التحرر النسائي
لن يأتي من مجرد التغييرات الثقافية وحدها .. »

رغم أن هذه الكاتبة الفذة قد أمّنت بـ « أنه كان على
النساء دائماً مواجهة العوائق الاجتماعية
والاقتصادية التي كانت تعوق طموحاتهن الأدبية .. »

ومن بين هذه العوائق الكبيرة تلك العمليات النفسية
اللاواعية وبالأغة التعقيد التي تلعب دورها في تشكيل
الهوية الجنسية للمرأة .. وإذا كانت الأجيال الجديدة من
مدرسة التحليل النفسي من تلاميذ « فرويد » الذي رأى في
المرأة « رجلاً ناقصاً ، لأنها تعاني من عقدة الخصاء ، إذا
كانت هذه الأجيال قد دافعت عن الأفكار الفرويدية
الأساسية باعتبارها وصفاً للواقع وليست إقراراً بحقيقة
طبيعية أو اجتماعية ، فإن هذا الدفاع لا يخلو من
وجاهة ، ذلك لأن الواقع الذي تتراكم فيه التحيزات ضد
المرأة عبر القرون لتجعل منها - حتى في نظر نفسها وليس
في نظر المجتمع وغالبية من الرجال - كالنساء ناقصة ، وهو
الشيء الذي جعل عقل المرأة الباطن منذ القدم مشحوناً
بالعذاب والحساسية ، ولعل ذلك أن يفسر لنا هذا الإقبال

على ارتداء الحجاب والتقاب واستجابة لفكرة مضمونها
الأصيل أن المرأة عورة .

وتسجل « فيرجينيا وولف » - مرة أخرى - حين
أخذت تكتب سيرة دوق نيو كاسل التي عاشت في القرن
السابع عشر - زهاب الدوقية إلى البلاط الملكي لتشبع
فضولاً لديها وتعمل وصيفة ، فوجدت أن : « الرجال
يفارون من ذكائهم ، والنساء يتشككن في ذكاء
جنسهن .. »

في الزمن القديم الجميل الذي بدت فيه الحقائق بسيطة
والأفق مفتوحاً فلننا نحن النساء أن انتصار الثورة
الاشتراكية هو بشرى تحررنا النهائي .. وعلى ما يبدو كان
لا بد أن نخوض التجربة حتى الثمالة ليتبين لنا أنه حتى
بعد أن تنتصر الاشتراكية ستظل هناك عقبات أمام تحرر
النساء ، ذلك التحديد الذي هو أحد شروط الإبداع ، فما
بالنا الآن وقد انكسرت التجربة الاشتراكية الأولى ويكاد
غبار السقوط أن يعمي الأبصار .

فماذا تقول « أمل جمال » الشاعرة الصغيرة التي
تعيش في قرية مصرية وقد أعيته كل الحيل التي لجأت
إليها شهزاد لتزجل قتلها في زمن ارتداد صار ..
إنها تدعوني في رسالتها :

« للمشاركة في حمل صليب المرأة في مجتمعتنا المغلق
ونحن على عتبات الألف الثانية بعد الميلاد ..
واعتبرى هذا الحديث من أية واحدة أكبر من البنت
التي رايتها بالمؤتمر وقالت أشياء بسيطة عن الحزن
الطويل .. هل حقاً لننا حريتنا الكاملة ؟ هل حقاً لننا
احترام حتى المثقفين لا العاديين من البشر الذين
جهزوا لنا قبوراً جديدة ، جديدة وعتيقة تبدأ من
لحاهم الطويلة وتنتهي بحجاب المرأة وتكفير من
تخرج عن حظيرتهم وشريعتهم وصورة مجتمعهم

ونعاني الأمرين كي ننشر ، ثم يحدث أن نخاف موتا بطيئا .. لكننا سوف نرفض دائما هذا المد السلبي البشع ، نرفض العودة لخيام سيد القوم .. »

هذه بعض مقتطفات فقط من رسالة مبدعة شابة يضاف إلى قهرها عنصر آخر هو الحياة في الريف ، وبالرغم مما في الرسالة من ألم ، فإنها تكشف عن طرف من القدرات الكامنة في آلاف النساء المصريات اللاتي يكافحن حتى يأتين للإبداع والتعبير .. ولعل اكتشافهن أن يكون مهمة للمجلات والمؤسسات المعنية بالأمر ، وحتى يتمكن حقا ملف الإبداع النسائي .

وليست المهمة الأخيرة نسائية فقط .. وبالرغم من قول سيمون دي بوفوار ، كما يلخصها زامان سلدن ، « إن الرجال المتعاطفين يستقبلون الفكرة المجردة عن المساواة بين الرجل والمرأة بمعسول الكلام ولكنهم عادة يقاومون المطالبة العقلية بهذه المساواة وليس سوى النساء وحدهن - لا الرجال المتعاطفين - من يستطيعن دعم الإمكانات الوجودية الحقيقية للنزعة النسائية »

وبالرغم من هذه النظرة المتشائمة لسيمون دي بوفوار وتجربة « أصل جمال » وصديقاتها حتى مع الرجال التقدميين وهي تجربة مفعمة بشجن خاف وكأنه اليأس ، فلا تزال هناك مساحة خالية تنتظر جهود الرجال المستبشرين والتقدميين بحق ، لمساندة سعي النساء للتحرك كشرط للإبداع ، خاصة أن كل تعبير حرسوا كتبه رجال أو نساء أصبح معرضا لسهام قوى الردة والظلام وتقدم لنا الحياة نماذج شريفة لرجال ساندوا حرية المرأة بكل صدق وقوة . وفي فيلم « وودي آلن » الجديد أزواج وزوجات يقدم المخرج والسيناريسات الرجل شخصية امرأة فنانة مبدعة تبحث بإخلاص عن نصت لها ، وهي

القادم .. جريمنا الأولى هي حوائطنا ، صليبينا الأول هو القرى بكل ما تحمله من تخلف وعنف وتقاليد عتيقة ، أما موتنا فهو قلمنا . قلمنا الذي أصبح في نظرنا كاسلحة ١٩٤٨ التي ارتدت ثانية إلينا فقتلتنا . نُقتل ونعود ، ونعود فنُقتل . نحن الفئة التي تبدع ونحن القلة ونحن الوحيدات اللاتي يتجدد صلبهن كل يوم وكل موقف ومع كل « لا » ينطقن بها في وجه العفن ..

لماذا يحدث كل هذا ؟ ولماذا تتراجع المرأة إلى عهد الخيام والجواري ولماذا لم يعد لها نفس البريق أيام الستينيات أيام الحياة الحقيقية ؟ نحن المبدعات في القرى - على قلتنا لا نجد هناك رابطاً بيننا سوى حزننا الواحد الذي نخفيه ونقبل هزيمتنا مطاطات الرعوس خاشعات كمن هن في هيكل رب التقاليد نحن مستهدفات بشكل لا يمكن احتماله .. نحن الرسامات الشاعرات ذوات الفكر الخاص حتى ولو كان صراخا من طعناتهن فقط ، إنهم يتهمون الشعر النسائي .

ليس منا من لم تُضرب على وجهها ، وليس منا من لم تُهد بالطرود من المنزل والتبرا منها .. وكان أهلنا هم أول من صلبونا على خشبة محبتهم وخوفهم . لقد حاولنا كثيرا - حتى لا تتهمينا بالانتهزام والتخاذل ولا بأي شيء على المستوى الذي هو أدنى من عزيمتنا القوية التي استنزفت أثناء الكفاح معهم من أجل حريقنا أنا هنا في شها . وبهية طلب في نبوه وكريمة ثابت في الوادي الجديد حيث اختارت لنفسها مكانا بعيدا . وسحر سامي في طنطا .

نحن بحاجة إليك . بحاجة إلى جهة تحميننا من كل ما نتعرض له حين نأتي للقاهرة ينظرون إلينا نحن القرويات الإقليميات باعتبارنا الخبز الطرى الساذج ،

تسعى لتكتشف جمال العالم وتحقيق الإشباع والسعادة في التعبير .

إن رسالة اهل نقول لنا أيضا بصورة لا تقبل أى لبس أن لقهر المرأة وإهدار قدراتها الإبداعية أساسا متينا في العلاقات الاجتماعية وفي الثقافة السائدة ، وبالتالي فإن أى إبداع جديد لابد أن يكون في آن واحد احتجاجاً وتغييراً .. أى جديداً .

فهل تبعد النساء - خاصة الإبداع المكتوب - ليحققن المتعة وكأنهن يتحدثن لبعضهن كما سبق أن كتبت فيرجينيا وولف عن كتابة مغمورة . أم أن هذا المفهوم البسيط قد تغير وتعقد وأصبح : « اكتشاف الكتابة كفعل أو ممارسة نضالية تهدف بدورها إلى تسجيل الواقع المعاش من قبل المرأة في حدته وقسوته . ونقد نضال النساء المتشنج حيال ذلك الواقع ، وصور تغييره ، واكتساب خبرة جديدة من طبيعة ذلك النضال واشكاله .

الكتابة ليست متنفسا وحسب لمحتويات ومكثبات طويلة وعميقة .. كما يقول الكاتب طلال احمد (الشاهد - العدد ٨٧/٨٨) في عرضه النقدي لكتابين تونسيين بعنوان « تونسيات في تحول ، كانا تتاع ورشة عمل عن الكتابة النسوية .

ويضيف الكاتب « أن النساء الموصومات بالثرثرة يحطمن الآن - بفعل الكتابة - حواجز الصمت حيال المنوعات في قضاياهن الكبرى والتفصيلية على السواء ، ويرتقن بفعل الكتابة إلى فعل تحرري واضح الأهداف ، وأكثر مضاء من الرقص الكلى ، والتشنج ، والعداء .. »

يبقى السؤال الأخير الذى كان الناقد الإنجليزي

« تيرى إيجلتون » قد وجد إجابة قاطعة له بقراءته للنصوص الأدبية والنقدية والنظرية للنسوية الأوروبية إذ رأى أن الحركة النسائية - هناك - قد نجحت في تطوير الوحدة - الأكثر أمانة وتحديا - بين الفعل السياسى والفعل الثقافى . إن كل نظرية نقدية هى نظرية سياسية ، بمعنى أنها تسعى دائما إلى التحكم في الخطاب . وممثلات الحركة النسائية يحاولن - عن وعى تام - انتزاع نصيبهن من خطاب القوة من الرجال ، مستغلات في ذلك كل الاستراتيجيات النظرية التى تخدم هدفهن .

السؤال المطروح هنا هو إلى أى حد كان الفعل السياسى كهدف قد اتضح أمام الفعل الإبداعى النسوى في مصر والوطن العربى ، إن الرد الأول في ضوء الواقع المعاش يقول لنا إن هذا النقد السياسى للفعل الإبداعى النسوى كان جليا وواعيا في تجربة الفلسطينيات واللبنانيات في ظل المقاومة .. وبقي مخبوءا وجنينيا في غالبية النصوص الأخرى ، نشتتني منها « الباب المفتوح ، للطيفة الزيات » وكل أعمال « نوال السعداوى ، ذات النزعة النسوية التى تذهب إلى الجانب الآخر من منظومة التعصب الذكوري لتفوح منها رائحة تعصب نسوى وبالتالي ابتداء ما يمكن أن نسميه استراتيجية نسوية للتحرر من سلطة الرجل لا بمحاولة انتزاع نصيب من خطاب القوة من الرجال فحسب ، وإنما أيضا إنشاء خطاب قوة نسائى مضاد لهم .

وإذا كانت التجربة التاريخية تقول لنا إن الأدب والفن عموما يخسران كثيرا بتشوه الحياة السياسية وقص أجنحة الحريات العامة ، فحدث ولا حرج عن نصيب الأدب النسائى من التشوه سواء منه ذلك الأدب المكتوب في ظل الرقابة الذاتية - أو الذى لم يكتب بسبب الرقابة السياسية .

المرأة والإبداع الموسيقى

الجماهير : فالعمل الإبداعي الموسيقى لا يكون جاهزا لتقديمه إلى جماهير الشعب فور انتهاء المبدع الموسيقى من استكمال كما في حالة الفنون التشكيلية مثلا ، ولكنه يحتاج إلى جهد آخر لتنفيذه من خلال مؤد أو مجموعة من المؤدين (مجموعة موسيقى حجرة - أوركسترا سيمفوني - كورال - فرقة أوبرا ... الخ) ولكي ينتشر هذا العمل بشكل ويأخذ مكانته ودوره في المجتمع لابد من إعادة تقديمه للجماهير بشكل شبه مستمر إما في حفلات موسيقية عامة أو من خلال تسجيلات جيدة . وما لم يتم ذلك ، يبقى العمل المُبدع حبيسا بين طيات المدونة الموسيقية جسدا هامدا دون حياة . وهكذا نرى أن جهد المبدع الموسيقى في إيصال إنتاجه الإبداعي إلى الجماهير : جهد مضاعف مقارنة بالمبدعين في مجالات فنية أخرى .

والمبدع الموسيقى بالرغم من كونه مفكرا ... ومبدعا لقيم جمالية ومن ثم نفسه يؤثر بها بشكل أو آخر على

عالم الإبداع الموسيقى هو عالم الرجال ... حاولت المرأة ارتياده مثلما ارتادت من قبل مجموعة من المجالات المختلفة التي كانت قاصرة عليهم مثل الجراحة والهندسة والطيران وعلوم الفضاء . وكانت المحاولات الإبداعية الأولى للمرأة ، محاولات فردية ضئيلة العدد والأثر ، ولكنها أفلحت مؤخرا وخلال القرن العشرين في فرض وجودها كمبدعة موسيقية . وإن ظل عدد المبدعات الموسيقيات ضئيلا ، جدا مقارنا بعدد المبدعين الرجال على مستوى العالم . وفي هذه المقالة سأحاول إلقاء الضوء على فن الموسيقى وطبيعة الإبداع الموسيقى في كل جوانبه عند المرأة ثم استعرض أسماء وأعمال بعض المبدعات الموسيقيات اللواتي أصبح لهن مكانة ما في الحياة الموسيقية .

الموسيقى فن زمني يكتب بلغة ورموز غير شائعة بين الجماهير ، لذا هي تحتاج في معظم الأحيان إلى مفسر وسيط يقوم بترجمة ونقل العمل الإبداعي المكتوب إلى

مجتمعه ، وبالرغم من كونه المصدر الأساسى لجانب كبير من حصيلة التراث الموسيقى لبلده ، إلا أنه في كثير من الأحيان لا يلقى الشهرة ولا العائد المادى الذى يلقاه المفسر أو الوسيط الذى يقوم بنقل إبداعه إلى الجماهير وخصوصا إذا كان الإنتاج الإبداعى لهذا المبدع إنتاجا رفيعا بعيدا عن إنتاج الاستهلاك اليومي .

وبالرغم من الجهد المضاعف والمعاناة فإن الحاجة إلى إبداع الموسيقى حتمية للمبدع الموسيقى سواء أكان رجلا أم امرأة . الحاجة إلى الإبداع حاجة تتجدد باستمرار مُلِحَّة ولا تشبع أو تنتهى ويُعتقد أن الدافع لاستمرارها وتجددها هو الرغبة في تحقيق الذات وفي زيادة اكتشافها . لأن كل عمل إبداعى جديد هو إعادة اكتشاف للذات وهو خبرة متفردة لا تتماثل مع خبراته السابقة ولا تتشابه مع خبرات المبدعين الآخرين . هناك أيضا دوافع نفسية أخرى إلى جانب الرغبة في تأكيد الذات وزيادة إعادة اكتشافها مثل الرغبة في التواصل مع الآخرين وإظهار المشاعر العميقة تجاه الحياة . هذه الحاجات والدوافع قائمة عند المرأة المبدعة مثلما هى قائمة عند الرجل وإن وُجدت فروق في الدرجة بينهما .

المرأة المبدعة تمارس الإبداع كتنشيط عقلى وجدائى مركب يقوم على إعادة تشكيل وتنظيم المادة الموسيقية إلى أفكار وعلاقات وصياغات جديدة للوصول إلى إبداع أعمال موسيقية متكاملة . ولا يأتى هذا الإبداع من فراغ ولكن تستفيد المبدعة من مخزون الخبرات الموسيقية التى سبق وأن اكتسبتها من إبداعاتها السابقة ومن إبداعات المبدعين الآخرين ، علاوة على القدرات الموسيقية التى كونتها نتيجة لدراساتها التخصصية داخل المؤسسات التعليمية أو من خلال جهودها الفردية . هذا النشاط

الإبداعى تتساوى فيه المرأة مع الرجل فيما عدا أنها تهتم بالتفاصيل الداخلية للعمل الموسيقى أكثر من اهتمامها بالخطوط البنائية العريضة الشاملة له ، عكس ما يقوم به الرجل من إبداع إنشائى شامل .

والمرأة المبدعة للموسيقى لا تقدر على ممارسة هذا النشاط الإبداعى إلا إذا توافرت لديها مجموعة من العوامل الأساسية للقدرة الإبداعية الموسيقية أهمها :

- موهبة موسيقية فطرية تمت تمتيتها بالعلم والدراسة إلى أعلى مستوى ممكن بحيث تصل إلى ما يعرف باسم « التخيل السمعى » أو « السمع الداخلى » وهو القدرة على سماع العمل الذى تقوم بإبداعه قبل أن يتحقق بشكل فعلي .

- القدرة على ابتكار الحان أصيلة والتفاعل بها بكل سهولة ويسر .

- القدرة على إيجاد حلول غير تقليدية وعلاقات جديدة للصياغة الموسيقية التى هى بصدها . وهنا قد تصادف المرأة بعض المشكلات لأنها تقل في عامل المرونة وسرعة التكيف عن الرجل .

- سيطرة كاملة على صناعة التأليف الموسيقى عن طريق دراسة بعض المواد الموسيقية مثل الهارموني - الكونتراپنت - البناء الموسيقى - التأليف - التوزيع الأوركسترالى .

- خيال واسع وثرى .

- شخصية واثقة ومُتطلعة .

ولكن كيف تتم العملية الإبداعية عند المرأة ؟ هو موضوع شائك اختلف حوله الفلاسفة والمبدعون وعلماء

النفس على مدى العصور ولكنى سأورده هنا كنتيجة لخبرتي الشخصية في الإبداع الموسيقي :

تبرز الأفكار الموسيقية فجأة في الخيال السمعي للمبدعة الموسيقية في أي مكان وزمان . وهذا ما نطلق عليه شرارة الإلهام الأولى . وهذه الشرارة لا تنتج عن قوى خارقة مجهولة كما كان متصورا في عصور سابقة ؛ إنما هي تنتج عن استثارة وجدانية أو موسيقية تحرك المخزون السمعي والمعرفي للمبدعة والقابع في اللاشعور . وتبرز شرارة الإلهام الأولى إما على شكل نموذج إيقاعي بعينه ، أو توالى مجموعة من الهارمونيات وغالبا ما تظهر على شكل الحان كاملة أو شذرات من الحان . وتبرز هذه الأفكار مرتبطة باللون الصوتي لآلة أو أكثر في بعض الأحيان .

وفي حالات بعينها تضطر المبدعة إلى توليد الأفكار الموسيقية قسرا إذا كانت تبعد موسيقى تجسّيبية مرتبطة بعمل أدبي للمسرح أو السينما أو التليفزيون . وفي كلتا الحالتين تتحقق المبدعة من أن هذه الأفكار أصيلة وليست نقلا لأفكار موسيقية لمبدعين آخرين ، فإن كانت أصيلة فعلا تبدأ عملية التخطيط أو التفكير في كيفية تناولها داخل العمل الموسيقي وكيفية وضع المصاحبة الهارمونية أو الكونترباطية الملائمة ، وما هي الآلات الموسيقية التي يمكن أن تؤديها وما إليه من متطلبات صنعة التأليف الموسيقي .

وإن كانت هذه الأفكار شذرات من الحان ، تحاول المبدعة الموسيقية استكمالها أو تغيير بعض ملامحها بما يتناسب وما تهدف إليه من صياغة موسيقية . والاهتداء إلى حلول مناسبة لاستكمال الأفكار الموسيقية أو تعديلها أو التفاعل بها قد يمر سلسا سهلا ويتم في زمن قصير . وقد تمر أيام وليال من القلق والتوتر لعدم اقتناع

المبدعة بأى من الحلول التي حاولت الاهتداء إليها شعوريا مما يسبب لها إرهاقا عصبيا ذهينيا يجعلها تتوقف عن الإبداع . بعد فترة من الراحة أو النوم أو الانشغال بأمر آخرى تفاجأ المبدعة ببزوغ هذه الأفكار في خيالها السمعي ولكن معدلة بالحلول المناسبة التي ظلت تحاول الاهتداء إليها من قبل . والوصول إلى الحلول المناسبة فجأة بعد محاولات فاشلة ثم راحة تامة ما هو إلا نتيجة للراحة الذهنية التي نالتها المبدعة علاوة على اختمار محاولاتها المتعددة والفاشلة في اللاشعور لتتبلور وتأخذ شكلا مكتملا ترضاه المبدعة . وهكذا تتم العملية الإبداعية كلها في شكل تغذية متبادلة بين المخزون اللاشعوري وبين المعرفة الشعورية أو بين حدس إبداعي وبين عقل ناقد .

لم يظهر إبداع المرأة الموسيقي بشكل واضح ومؤثر في المجتمع إلا خلال القرن العشرين وفي مجتمعات دون الأخرى . بدأ بمحاولات ودية متناثرة وكان قاصرا في مبدء الأمر على تأليف بعض الأغاني والمقطوعات الصغيرة في أغلب الأحيان وإن كانت هناك استثناءات . وبمرور الزمن وإتاحة الفرصة أمام المبدعة الموسيقية في الدراسة التخصصية زاد عدد المبدعات كما تغيرت نوعية الإنتاج الإبداعي وتعدى المؤلفات الصغيرة إلى مؤلفات صرحية تشكل تحديا لقدرات المبدعة مثل السيمفونيات والأوبرات . ومن أوائل المبدعات اللاتي ورد ذكرهن في المراجع التاريخية مجموعة من الشاعرات المغنيات المتجولات في جنوب فرنسا من نوعية القروبادور Trouhadours واشهرهن Beatrice de Dea في القرن الثاني عشر و Marie de France في القرن الثالث عشر و Agnes de Navarre في القرن الرابع عشر . وبعد ذلك تواتت أسماء متناثرة من مختلف بقاع العالم فسمعنا عن الاسبانية Tarquinia Molza وعن الإيطالية Francesca

Caccini والفرنسية Elizabeth de la Guerre ثم الإنجليزية Ann Danican Philidor : والأولى ظهرت في عصر النهضة أما الأخريات فقد أبدعن مؤلفاتهن في عهد الباروك وأن دنكان فيليدور لها تسجيلاتها المتداولة في الأسواق ومن أهمها صوناتا في نظام رى الكبير للغلوت بمصاحبة البيانو . وهى تتحدر من أسرة فيليدور التى توارثت الموسيقى مئات السنوات مثلها مثل عائلات ، باخ وكوبران وبزسل .

والملاحظ هنا أن معظم المبدعات الموسيقيات في تلك العصور والعصور التالية لها ينتمين بصله القربى إلى المشاهير من المبدعين ، فهن إما زوجات أو أخوات أو بنات لهؤلاء المبدعين . على سبيل المثال نجد الزوجة الثانية ليوهان سيبستيان باخ المعروفة باسم Anna Mag- dalena Bach قد كتبت مجموعة من المقطوعات الصغيرة آلة الهاربيسكورد . أما فاني مندلسون أخت المؤلف الرومانتيكى فيليكس مندلسون بارثولدى فيقال إن مجموعة من أغانيها قد انتقلت إلى المجموعة الشهيرة لأخيها والمعروفة باسم : « أغاني بدون كلمات » وهى مقطوعات وصفية آلة البيانو . كانت كلارا فيك شومان من أشهر عازقات آلة البيانو في القرن التاسع عشر . وقد أبدعت مجموعة من المؤلفات الخاصة بهذه الآلة منها : كونشرتو - عدد ٢ سكرتزو - تنوعات على لحن لروبرت شومان - عشرون مقطوعة مُفَوَّجة . ولا يخفى على أحد كونها زوجة المؤلف الموسيقي الرومانتيكى روبرت شومان وهى من الشخصيات التى يذكر لها التاريخ محاولاتها الدؤوب في ترويج ونشر أعمال زوجها الإبداعية . ومن المبدعات البارزات في تلك الحقبة الزمنية Augusta Holmes وهى فرنسية المولد إيرلندية الأصل ، درست التأليف الموسيقي على يدى المؤلف الفرنسى الكبير سيزار

فرانك . ومن أهم أعمالها التى تم تقديمها لجمهور الشعب متتالية سيمفونية - أوبرا الجبل الأسود - أنشودة انتصارية للغناء الفردى والكورال والأوركسترا .

وبقدم القرن العشرين ومع انتشار التعليم الموسيقي الأكاديمي المنتظم زاد عدد المبدعات الموسيقيات وزادت فرص نشر وتسجيل إبداعاتهم . بل وتأثرت مجموعة منهن بتيارات التأليف الموسيقي المعاصر المختلفة ، وقمن بالإبداع بأساليب معاصرة مثل الإبداع بنظام المصفوفات الاثنى عشرية فوجد على سبيل المثال الإنجليزية Elizabeth Lutyens والأسترالية M. Sutherland والإبداع بنظام التصنيف الشامل مثل الأمريكية Ruth Crawford والإبداع في مجال الموسيقى الإلكترونية مثل Ivey Eichelberger, Thea Mus- grave, Jean Fowler والإبداع بأسلوب موسيقى مثل Lucia Dlugoszewski وغيرهن كثيرات لا يتسع المجال لسرد أسمائهن وهكذا خطوة وراء خطوة وإبدا أبعد الآخر أصبح لبعض المبدعات الموسيقيات تأثيرا وثقلا في الحياة الموسيقية داخل بلادهم . وفيما يلى نلقى نظرة سريعة على مجموعة من المبدعات خلال القرن العشرين في بعض البلاد المختلفة :

في فرنسا نجد Lili Boulanger أول مبدعة على مستوى العالم تفوز بجائزة روما الكبرى وتأتى في المرتبة الأولى عام ١٩١٤ عن عملها « غنائية فلوست وهيلين » . ولها مجموعة من الأعمال الكورالية والقصائد السيمفونية وكان من الممكن أن يكون لها مجموعة أخرى من المؤلفات ولكنها ماتت عن خمسة وعشرين ربيعا . وهى الأخت الصغرى لداثة الصيت Nadia Boulanger من أشهر أساتذة التأليف الموسيقي ويقال أنها قد ساهمت في

تكوين مالا يقل عن ٥٠٪ من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين وبالذات في أمريكا ، وهي أيضا لها مؤلفاتها الأوركسترالية والغنائية وتعتبر Suzanne demarquez من المبدعات الموسيقيات الفرنسيات المتميزات وهي متعددة المواهب فهي ناقدة موسيقية وعالمة موسيقى علاوة على كونها مؤلفة فائقة المهوبة ، مسيطرة على أدوات التأليف الموسيقي ومن أشهر إبداعاتها « مقدمة وترانزيتلا » و « تنويجات » ، اما Germaine Taillefer فقد تعدت شهرتها فرنسا ليس فقط كمبدعة موسيقية ولكن كعضو من مجموعة الستة Les Six التي تكونت في فرنسا بعد الحرب العالمية الأولى . وباقى المجموعة هم جان كوكتو ، داريوس ميلو ، يولاند ، هونجير ، دوريه ، وأوريك . وقد طالبت هذه المجموعة خلال معمة تضارب الاتجاهات والأساليب الموسيقية التي عاشتها أوروبا في بدايات القرن العشرين ، بتحرير الموسيقى الفرنسية من تأثير الموسيقى الألمانية بل ومن تأثيرية دييوسى ، ونادت بضروة الاتجاه نحو موسيقى الجاز وموسيقى الصالات الرقص لإضفاء الحيوية على الموسيقى الفرنسية . ول Germaine Taillefer مجموعة من المؤلفات الموسيقية المنشورة والمسجلة على أسطوانات من أهمها : « كونشرتينو لآلة الهارب مع الأوركسترا » ، وغنائية على قصيدة « النرجس » للشاعر بول فاليري .

في أستراليا أضافت المبدعات الموسيقيات الكثير إلى الحياة الموسيقية هناك في مجال المؤلفات الموسيقية التعليمية لأطفال المدارس وفي مجال الإبداع الخالص . ومن أشهر المبدعات هناك Ruby Claudia Emily Davy، Moneta Eaglesli، M. Sutherland، Janet Dobie، Miriam Hyde، Morjorie Hesse، فقد اتجهن إلى الإبداع بلغة موسيقية معاصرة ولهن أعمال مسجلة على

أسطوانات وبالذات Margaret Sutherland ومن أهم أعمالها « حوار لرباعي وترى » و « كونشرتو للوتريات » .

وتتكوّن أساليب المبدعات الموسيقيات في روسيا مثلما تتنوع في أي بلد آخر ولكن تتميز مبدعات روسيا بالغنائية والبساطة والوضوح . من مبدعات روسيا Alexandra Pakhumtova ذات الأسلوب الرومانسي العاطفي و Ga-lina Ustovolskaya وهي تتميز بأسلوب أكثر حداثة من زميلاتها ولها عدد بسيط من السيمفونيات والمثاليات . وهناك أيضا yulia Weissberg وقد قصرت إبداعها على أعمال خاصة بالأطفال وبالذات الأوبرات الخاصة بهم . ومنهن من اتخذت التراث الشعبي لوطنها أساسا لإنتاجها الإبداعي مثل المؤلفة الموسيقية الشهيرة Nina Makarova وهي زوجة المؤلف الموسيقي الشهير آرام خاتشاتوريان . وقد تجاوزت شهرتها حدود روسيا وقدمت أعمالها في حفلات موسيقية عامة في برلين وباريس وطوكيو وغيرها من مدن العالم . وأهم أعمالها أوبرا وسمفونية ومجموعة كبيرة من مؤلفات موسيقى الحجرة لمعظم الآلات الموسيقية الفردية . إلى جانب أولئك المبدعات هناك مجموعة عديدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : Raisa Tulbovic، Vera Gerchick، Maria Davitashvili، Tatiana Nicolaeva .

وتتميز المملكة المتحدة بوجود عدد فائق من المبدعات الموسيقيات بحيث أصبح الإبداع الموسيقي للمرأة ذا طابع جماعي له كيانه وتأثيره في المجتمع الإنجليزي . بدأت حركة الإبداع الموسيقي الرفيع على يد Ethel Mary- Smythe التي درست التأليف الموسيقي في كل من ليزج وبرلين بألمانيا ثم عادت لوطنها لتبدع مجموعة من

كونشرتو للأوركسترا - كونشرتو لآلة الكلارينيت -
كونشرتو لآلة الفيولا - موسيقى باليه « الجميلة
والوحش » - أوبرا الحجرة « صوت أريادنه » -
موسيقى باليه « أورفيو » - أوبرا « ماري ملكة
اسكتلندة » .

أما في أمريكا فقد وصل عدد المبدعات الموسيقيات
حوالى ٣٥ مبدعة تبعا لإحصائية قامت بها جريدة
النيويورك تايمز في نهاية عام ١٩٨٠ . وتلقى المبدعات في
أمريكا الرعاية والاهتمام من الدولة ومن المؤسسات
الموسيقية الحرة . فلقد كانت كل من Ethel- Glenn
و Ruth Crawford Seeger أولى من حصل على
منحة « جوجنهايم » للتفرغ للتأليف الموسيقي . كذلك
قامت الدولة بتحمل نفقات عرض أوبرات بعض المبدعات
في بداية القرن العشرين أمثال Gena Branscombe
و Eleanor Ireer .

أيضا قام أوركسترا نيويورك للفلهارموني بتقديم
الإنتاج الإبداعي لمجموعة من المبدعات بداية من أوائل
القرن وحتى نهايته فقدم أعمالا لكل من Marion- Bauer
و Mana- Zucca ثم قدم حوالى منتصف القرن العشرين
أعمال المبدعة Philippa Schuyler وهى مؤلفة زنجية ثم
قدم خلال النصف الثانى من القرن العشرين أعمالا مثل
« دراسة للأوركسترا » للمبدعة Julia Perry و « دراسة
لضغوط إيقاعية مختلفة » و « رباعى وترى » لـ Ruth
Crawford- Seeger و « بحيرة الكريستال » Elinor
Remick Warren . كما قدم أوركسترا لوس أنجلوس
الفلهارموني موسما كاملا للإنتاج الإبداعي للمؤلفات
الأمريكيات وكان من أهم ما قدمه : « بلدنا المحبوب »
و « سيمفونية من حركة واحدة » و « بحيرة

الأوبرات أهمها « الغابة » و « محطمو السفن » ، وذلك
علاوة على مجموعة من المؤلفات الأوركسترالية من أشهرها
كونشرتو مزدوج لآلتى الكمان والهورن . وبعد سميث
نجد Elizabeth Lutyens من أوليات المبدعات اللاتى
مارسن التأليف بالأسلوب الإثنى عشرى ولها مجموعة
كبيرة من مؤلفات موسيقى الحجرة ومقطوعات لآلة
البيانو . كذلك Elizabeth Maconchy وهى أيضا من
المؤلفات اللاتى اتبعن أسلوب الإثنى عشرى ولها هى
أيضا مجموعة من مؤلفات موسيقى الحجرة وكونشرتو
للبيانو كان السبب في ذبوع شهرتها . ثم Phylis Tate
التي تتميز بخيال واسع ومن أهم أعمالها غنائية « سيدة
شالون » لصوت غنائى فردى وآلة كمان منفردة وآلتى
بيانو وآلات إيقاعية ولها أيضا كونشرتو لآلة الساكسفون
وأوبرا « الفزيل » وهناك أيضا Imogen Holst ابنة
المؤلف الإنجليزي الشهير جوستاف هولست ولها
مجموعة من المؤلفات الغنائية والآلية وهناك أيضا Ruth
Gipps وقد أبدعت قصائد سيمفونية وكونشرتو ومجموعة
من مؤلفات موسيقى الحجرة لمعظم الآلات الفردية . أما
أكثر مبدعات المملكة المتحدة إنتاجا وشهرة فهى Thea
Musgrave . درست في جامعة إدنبرة ثم سافرت إلى
باريس حيث درست التأليف الموسيقي على يدى ناديا
بولانجييه ثم عادت لوطنها اسكتلندة لتقود حياة حافلة
بالإبداع والنجاح . بدأت بداية تقليدية بأسلوب لا يلفت
الانتباه في مؤلفتها « غنائية يوم صيف » التي كلفتها
إذاعة اسكتلندة بها ولكنها بعد ذلك تطورت بأسلوب
إبداعها إلى التصنيف الإثنى عشرى حتى وصلت إلى
إبداع الموسيقى الإلكترونية في بعض مؤلفاتها لآلة فردية
بمصاحبة شريط تسجيل . من أهم وأشهر أعمالها أوبرا
« القرار » التي كانت سببا في ذبوع اسمها كمبدعة فذة -

الكريستال ، للمبدعة المشهورة Elinor Remick Warren ثم السيمفونية في مقام مى الصغير للمبدعة Amy March Cheney و « تعارضات » للمبدعة Grazyana Bacewicz و « مقطوعة متممة للوترات » للمبدعة Ruth- Crawford و « مراثية لروبرت كيندى » من تأليف المبدعة Gladys Nordstrom . إلى جانب هؤلاء المبدعات نذكر أيضا على سبيل المثال لا الحصر Luise Talma, Mabel Daniels, Emma Louis Diemer, Julia Smith, Alice Parker .

أما في بلجيكا فتعتبر Jacqueline Fontyne من أبرز المبدعات الموسيقيات هناك وكانت تشغل منصب أستاذ التأليف الموسيقى في الكونسيرفتوار الملكى ببروكسل . ولها مجموعة كبيرة ومتنوعة من المؤلفات الموسيقية بعد أن درست التأليف في بروكسل وباريس وفيينا . من أهم أعمالها المسجلة على اسطوانات : كونشرتو للكمائن والأوركسترا - كونشرتو للبيانو والأوركسترا - موسيقى للبالايه - ديالوج لآلة السكسفون بمصاحبة البيانو - موزاييك لآلة الكلازينيت والبيانو - علاوة على مجموعة لا بأس بها من المزامير للكرال والأوركسترا .

ومن كوريا نسمع عن مبدعتين من سول هما يونج يو لي وسون آى كيم .

أما في مصر فلا يوجد على الساحة الموسيقية حاليا إلا الفنانة الشابة القديرة مونا غنيم . ولدت مونا غنيم عام ١٩٥٥ بالقاهرة . التحقت بكونسيرفتوار القاهرة في سن مبكرة حيث بدأت دراستها الموسيقية بآلة البيانو على يد الخبير الإيطالى « بوليزى » . ثم التحقت بقسم التأليف

في المرحلة الدراسية الثانوية ودرست الهارموني والتأليف على رائد التأليف الموسيقى المعاصر الراحل جمال عبد الرحيم والكونسرتابند على عواطف عبد الكريم . تخرجت من قسم التأليف عام ١٩٧٧ بتقدير امتياز وفي عام ١٩٧٨ تخرجت أيضا من قسم البيانو بالكونسيرفتوار وتم تعيينها معيدة بقسم التأليف في نفس العام . وفي عام ١٩٨١ سافرت مونا غنيم إلى النمسا لاستكمال دراساتها العليا في التأليف الموسيقى بالأكاديمية العليا للموسيقى والفنون التعبيرية بفينا .

وهناك درست التأليف على يد الأستاذ توماس كريستيان دافيد . وقد أنهت دراساتها بتقدير امتياز وحصلت على أعلى مؤهل تخصصي في التأليف الموسيقى عام ١٩٨٧ .

وهي تعمل حاليا مدرس بقسم التأليف والقيادة بالكونسيرفتوار بأكاديمية الفنون بالقاهرة . أبدعت مونا غنيم مجموعة من الأعمال التى تشهد لها بالموهبة الموسيقية الفاتنة ويتمك ناصية التأليف الموسيقى ومؤلفاتها الموسيقية : مقطوعات لآلة البيانو عام ١٩٧٧ - فانتازيا للبيانو والأوركسترا الوترى عام ١٩٧٨ - متتالية لآلة البيانو وآلات الإيقاع - عام ١٩٨٠ - مقطوعات لأوركسترا وترى عام ١٩٨٢ - كونشرتو لآلة البيانو والأوركسترا عام ١٩٨٤ -

مجموعة أعمال غنائية عام ١٩٨٧ - مقطوعات لآلة الفلوت المنفرد عام ١٩٩٠ - متتالية للفلوت والهارب عام ١٩٩١ ومتتالية لآلة بيانو عام ١٩٩٢ . وقد تم تقديم كل هذه الأعمال في حفلات عامة بالقاهرة كما قدم أوركسترا الكونسرتوار مجموعة من أعمالها في إيطاليا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٨٤ . وكذلك قدم أوركسترا براج الوترى بعض أعمالها في حفل أقامه عام ١٩٨٩ في إحدى قاعات فيينا الموسيقية . إلى جانب هذا

الإنتاج الإبداعي البحث قامت مونا غنيم أيضا بوضع الموسيقى المصاحبة لعدة أفلام تسجيلية أهمها فيلم « صيد العصارى » من إخراج علي الغزولي وقد نالت على هذه الموسيقى شهادة تقدير من مهرجان الإسماعيلية

للافلام التسجيلية والروائية عام ١٩٩١ .
ومونا غنيم ذات أسلوب يتميز بالحنان انسيابية
مقامية تدور حول مركز تونالي واضح مع لغة هارمونية
حديثه .



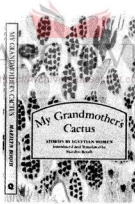
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عشر قصات مصريات (*)

— وتقليدياً ، ولدت التجربة التاريخية المتنوعة للنساء العربيات تعبيرات أدبية غالباً ما تأتي من « الخارج » - وذلك من وجهة نظر الكتاب الرجال . وإياً كان الموقف الذي يُتخذ من الكاتبات فإنه من المسلم به أنه كان لهن دائماً صوت أدبي واضح عبر تاريخ الثقافة العربية . فمنذ الجاهلية الأولى ، اشتهرت نساء العرب بالبراعة الأدبية ، وكان لهن دور كبير

في حفظ أشكال التعبير التقليدية وإعادة تشكيلها وبينما تشكل الكاتبات المصريات الآن جزءاً من الثقافة الأدبية العربية المعاصرة ، إلا أنهن على وعي تام بأنهن أقلية في



— تقدم هذه المجموعة عشر كاتبات قصة قصيرة من مصر . وقد كان ميلادهن في فترة الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات ، وبدأت أعمالهن في الظهور في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات . ومثل أقرانهن الرجال ، فهن يقمن باكتشاف تراكيب أدبية ولغوية ورمزية جديدة . ويحاول بعضهن تخطي حدود الأجناس التقليدية ، والبعض الآخر يحاول اكتشاف

التراث المصري العربي الصميم في الرواية وذلك بالعودة إلى لحظات تاريخية ، أو يتلمس الجوانب الأسطورية في ثقافتهم وإعادة تشكيلها .

● المقالة التي تقدم ترجمتها هنا ، هي في الأصل مقدمة للترجمة الإنجليزية التي قامت بها الكاتبة لعشرة نصوص من القصة القصيرة .

مجال الإنتاج الأدبي وفي نفس الوقت على وعى
« بحدائثهن » أي أنهن على وعى بما يمكن أن يستحدث
النساء في التأليف الأدبي وعلى هذا الضوء يقرآن
حدائثهن .

— ورغم وعيهن بالتقاليد ، إلا أن هؤلاء الكاتبات
يختلفن بدرجة ملحوظة عن أجيال الكاتبات اللواتي
سبقنهن في مصر . وقد يتضح هذا الاختلاف إذا
استعرضنا تاريخ القصة القصيرة في مصر .(١)

الكاتبات وتاريخ القصة القصيرة في مصر .

تم تأسيس الصحافة غير الرسمية والمطابع غير
الحكومية في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وقد ساهمت
النساء في كل منهما وإن كان ذلك أقل من زملائهن الرجال
وقد استطاعت صفوة نساء الشرق الأوسط تنمية مواهبهن
الأدبية ، رغم القيود الشديدة المفروضة على النساء
اجتماعياً في بداية القرن العشرين . وقد استطعن تخطي
هذه الحدود بطابع ما يكفين . وقد تناولن قضايا عديدة .
ولكن كان التركيز على تجربة المرأة واحتياجاتها وحقوقها .
وقد حاولت بعض الكاتبات إيجاد نقاط التقاء مشتركة مع
نساء من طبقات اجتماعية أخرى كانت الحاجة تحتم
وجودهن في الساحة العامة .

ومثل الرجال ، كان معظم ما يُنشر للنساء شعراً
وأعمالاً غير أدبية . ولكن وجود القراء والسوق الملائمة
شجع النساء على استخدام أشكال جديدة . ورغم أن
الأدب العربي الوسيط كانت له أجناسه الروائية الخاصة
به : إلا أن الرواية والقصة القصيرة كانت من وازدادت
الغرب ، وقد جاءت مع الذين سافروا إلى أوروبا وكانوا على
اتصال وثيق بالحضارة الغربية . وقد وأدت القراءات
والتجمات والانتقاسات من الأدب الأمريكي والأوروبي ،
تجريبياً لأشكال جديدة في أواخر القرن التاسع عشر . وقد

ظهرت الأعمال الأدبية المبتكرة والمُعربة جنباً إلى جنب في
الصحافة العربية وعلى أرفف المكتبات . وقد ازدهرت
الرواية التاريخية ، إذ أنها تتضمن إشارات تعليمية
أكسبتها مكانة محترمة . وفي بداية القرن العشرين ، ومع
ظهور الوطنية المنظمة والصراع ضد السيطرة الإمبريالية
أعطى الكتاب اهتماماً أكثر وضوحاً وطلاً للزمان والمكان
الذي يعيشون فيه ؛ وبذلك تولدت الواقعية الأدبية التي
ركزت على ما كان آنذاك يُعد قضية عامة رئيسية ، وهي
« قضية النساء » . وفي بداية ١٨٩٠ ، تأسست
الدوريات التي تتناول قضايا المرأة ، والموجهة للقارئات
النساء في المقام الأول . وقد تناولت هذه المطبوعات عدة
قضايا مثل : حق المرأة في التعليم وخروجها إلى العمل
ومشاركتها في الحقل السياسي . وفي نفس الوقت ، ركزت
على إدارة المنزل وتنشئة الأطفال وعلاقات الزواج . وقد
أوجدت هذه المنشورات مساحة للمرأة ، لكي تساهم في
المناقشات العامة ، وأعطتها مجالاً لتنمية موهبة الكتابة
وقد ساهم النساء بمقالات ودراسات وأسفار ، في العديد
من المجالات مثل : المرأة الصغيرة (أسست عام
١٨٩٢) ، وامرأة الشرق الصغيرة (أسست عام
١٩٠٦) ، والجنس السابع (أسست عام ١٩٠٨) ،
ومجلة المرأة المصرية (أسست عام ١٩٢٠) ، ومجلة
صحوة المرأة (أسست عام ١٩٢١) والأمل (أسست
عام ١٩٢٢) وغيرها .

ورغم أن المادة الأدبية كانت غالباً نادرة النشر في تلك
المجلات ، إلا أن هناك بعض الأشكال الانتقالية التي
ظهرت مثل « القصة - المقال » ، حيث لا تظهر
الشخصيات أو المواقف قائمة بذاتها ولكنها تكون من
خلال نسج المقال النثرى ، وتدعم عناصر « القصة »
النقطة الرئيسية في المقال . فعلى سبيل المثال ، نجد في
المجلد الرابع (١٩٠١) من المجلة النسائية (انيس

الجالس) « قصة - مقال ، بقلم « لبببة هاشم ، (١٨٨٠ - ١٩٤٧) . وهي مهاجرة لبنانية إلى مصر قامت بتأسيس مجلة امرأة الشرق الصغيرة . وكان عنوان هذا المقال (قلب امرأة) ويبدأ بوصف لامرأة شابة في حديقة ، ويتبع ذلك وصف لمراحل حياتها المختلفة بدءاً بالأمل ونهاية بخيبة الأمل . وفي أثناء ذلك تلمس « لبببة هاشم ، اللقاء الأول لهذه المرأة ، بفتى أحلامها ، ونهاية العلاقة ويتبع ذلك نبذة قصيرة عن أهمية المعرفة والامتثال المتبادل والغذاء الروحي في العلاقة الزوجية السعيدة .

وقد قامت « لبببة هاشم ، بالتجريب في مجال الأدب القائم بذاته وغير المصحوب بعرض تفسيري : وكما علق أحد مؤرخي الأدب ، أن قصص « لبببة هاشم » « لم يكن لها الحظ الوافر في جذب انتباه مؤرخي الأدب الحديث . ورغم تجاهل النقاد لهذه القصص إلا أنها وضعت « لبببة هاشم ، في مصاف رجال الأدب الذين كانوا يقومون بالتجريب في مجال الأدب آنذاك . وبالإضافة إلى ذلك قامت « لبببة هاشم ، وبعض الكاتبات الأخريات « بتعريب ، بعض القصص الأوروبية .

وقد قامت الكاتبات أيضاً بكتابة الأدب القصصي الطويل long Fiction فقد نشرت الشاعرة « عافشة التيمسورية ، (١٨٤٠ - ١٩٠٢) أمثلة عام ١٨٨٧/١٨٨٨ - أيضاً نشرت مسرحيات ، إلا أن الاضواء كانت مسلطة على القصة القصيرة . ويصفى عامة ، لم يتخصص رجال الأدب في مصر في بداية القرن التاسع في جنس أدبي بعينه ، ولم تنشذ الكاتبات عن هذه القاعدة . ورغم أن وسيلتين كانت الدوريات ، إلا أنهن قمن بطبع الكتب أيضاً . ورغم أن العدد يعتبر قليلاً إلى حد ما إلا أنه يتضمن تسع روايات وروايات قصيرة Novella

لسبع كاتبات ، بالإضافة إلى أربعة أعمال من الأدب الأوروبي مترجمة من قبل كاتبات . كما تضمنت أيضاً تلك المطبوعات العديد من مجموعات النثر وقصائد الشعر والمقالات القصيرة خاصة لـ « مـى زبادة ، (١٨٨٦ - ١٩٤١) ، وهي مهاجرة من سوريا اكتسبت شهرة واسعة في الدوائر المصرية الأدبية - وقد ازدهر مجال عملها ككاتبة ، ومترجمة ومتحدثة عامة ، وداعية للحركة النسائية فيما بين عامي ١٩١١ - ١٩٢٥ .

وقد ازدهرت القصة القصيرة في أوائل العشرينيات في مصر ، إذ أنه من السهل نشرها في الدوريات ولديها ميزة القدرة على تقديم قضايا مادية واعية وبث رسائل بليغة . وقد انصب تركيز الكاتبات على القصة القصيرة ، في حين اتجه الكتاب إلى الرواية . وقد يكون مرجع ذلك إلى أن كتابة القصة القصيرة كانت ملائمة للواجبات المطلوبة من المرأة في ذاك الوقت (تشير الكاتبات المعاصرات إلى هذه الحقيقة !) . وكان للقصة القصيرة بريق خاص ، إذ كانت وسيلة للتعليق السياسي والاجتماعي ، ومناقشة القضايا المتعلقة بحقوق المرأة واحتياجاتها بالإضافة لمواضيع أخرى .

ولتوضيح ذلك نذكر هنا مجلة « المصرية ، والتي أسسها الاتحاد النسائي المصري عام ١٩٢٧ . وقد قامت « فاطمة نعمت راشد - « رئيسة التحرير بنشر إحدى قصصها القصيرة في العدد الخامس . واسمها (في ضوء القمر : أشجار السنف الصغيرة) . تدور هذه القصة حول فتاة ريفية صغيرة غير متعلمة ، تقع في حب ابن أحد مالكي الأراضي . ونتيجة لاختلاف الطبقات وجهل الفتاة تؤدي هذه العلاقة إلى موتها . ورغم أن هذه القصة نشرت في ذروة ازدهار الرومانسية في مصر ، إلا أنها بدت بعيدة كل البعد عن النقد الاجتماعي ولكنها تعبر عن قضايا

الحرب أكثر مما تركز على الأحداث العامة .

وفي أوائل الأربعينيات بدأت الكاتبات المعاصرات لسهير القلماوى في نشر مجموعات من القصص القصيرة ، وفي بداية الخمسينيات ازداد العدد بدرجة ملحوظة . وقد كرست معظم كاتبات هذا الجيل أوقاتهن للكتابة ، كما عمل العديد منهن في مجال الصحافة ؛ وقامت الكثيرات مثل جاذبية صدقي وإحسان كمال ، وأمينة السعيد ، وزينب صادق ، وأسما حليم وصوفى عبد الله وملك عبد العزيز وغيرهن ، بتصوير حياة النساء بشكل واقعي حيث تتشكل حياتهن طبقاً لما يفرضه المجتمع عليهن ، مثل إدارة المنزل وتنشئة الأطفال حيث تعد هذه الأعمال من صميم دور المرأة التقليدي . إن وجود أى نوع من الأهداف العملية في حياة المرأة متطلبات متصارعة في بيئة تتغير سريعاً ولكنها ثابتة اجتماعياً . وقد كانت المحاور التي دارت حولها الشخصيات النسائية في هذه القصص سالوة : الرغبات المكبوتة والاستقلالية المقموعة والإنجازات غير المعترف بها وقد وجهت العديد من القصص النقد إلى تعدد الزوجات وحقوق الرجل في المبادرة بالطلاق والسلطة الأبوية في اختيار زوج الابنة . وفي حين كان يرى أن كلاً من النساء والرجال ضحايا لهذه التقاليد إلا أن النساء كن يظهرن أكثر ضعفاً وأقل حيلة . وغالباً ما كانت القصص في تلك الفترة تعليمية بشكل واضح ذات مغزى أخلاقي ، ولكنها تهبط أحياناً إلى مستوى العواطف المبالغ فيها والمواقف التافهة ولكن بدأت الأبعاد الاجتماعية والسياسية تظهر تدريجياً في عالم الأدب . ولقد ركزت بعض الكاتبات على طبقتين المتوسطتين بصورة بيئية مرئية عادة ، وهناك أخريات مثل أسما حليم ، والتي صورت الفتيات والنساء المهشمت بسبب الطبقة والجنس .

رئيسية في هذا الوقت ، مثل العلاقة بين القرية والمدينة وثروة ملاك الأراضي في مقابل حالة الفلاحين الذي يعتبرون العمود الفقري للمجتمع المصري ، والآثار المترتبة على عدم تعليم الفتاة ، وقضايا أخرى متعلقة بالطبقات والرجل والمرأة وغيرها . ويقدّر ما تبدو هذه القصة الآن نمطية ورومانسية إلا أنها كانت في عصرها تصوغ قضايا معينة في شكل أدبي لقراء مجلة المصرية من الطبقتين المتوسطة والأرستقراطية .

من الدوريات إلى المجموعات :

كانت سهر القلماوى هي أول سيدة نُشرت لها مجموعة قصص قصيرة وذلك عام ١٩٣٥ . ولدت سهر القلماوى ١٩١١ وكان لها دور متميز كباحثة وأستاذة في الأدب العربي . وقد نشرت حكايات جذتني قبل عامين من حصولها على درجة الماجستير من الجامعة المصرية ويعتبر عنوان المجموعة القصصية الحالية مشابهاً إلى حد كبير لمجموعة سهر القلماوى . وتشبه حكايات سهر القلماوى من ناحية البناء الأدب العربي الوسيط ، حيث تسرد الجدة ذكرياتها على الحفيدة ؛ وبذلك تنحصر الحكايات بين ثنائي الراوي المستمع . إن تأمل الماضي من منظور ذاكرة الجدة ، يتيح لهذا الكتاب منافسة العديد من القضايا المعاصرة وذلك من خلال الفجوة بين الأجيال ؛ ويتكشف ذلك من خلال أحاديث الثنائي (الجدة / الحفيدة) ، والتعارض الصحي الودود بين وجهات النظر — مما يوضح ما كانت تتمتع به نساء مصر في الثلاثينيات بالمقارنة مع ما كان عليه الحال قبل خمسين عاماً . وقد علق الناقد ميلاري كيليا تريك قائلاً : « في هذا الكتاب تلعب المرأة دورها التقليدي كراة وذاكرة تاريخية . وتركز الذاكرة التاريخية في حكايات جذتني على حياة النساء اللواتي يقين قابعات في منازلهن في أوقات

بفتح المرأة المتزوجة الحق الأساسي في الإشباع الجنسي والحياة العاطفية !

وتعتبر شجاعتهما في عرض رغبات المرأة الجنسية غير معتادة حتى يومنا هذا . وعندما بدأت الصحفية إقبال بركة في كتابة الأدب ، كانت مدفوعة في ذلك بالضغط التي واجهتها كمرأة وشاهدتها في حياة الكثير من النساء المصريات . وقد حقق اهتمام سكينه فؤاد بصورة النساء في المجتمع نجاحاً كبيراً وخاصة عندما نشرت روايتها ليلة القبض على فاطمة وأعدت للإذاعة والسينما . وأما لطيفة الزيات وهي أستاذ في الأدب الإنجليزي والمقارن ، فلم تقيم فقط بكتابة أعمال أدبية ولكنها تناولت بالتحليل أيضاً الشخصيات النسائية في أدب الكتاب المعاصرين وذلك في دراسة صدرت حديثاً تحت عنوان بعض صور النساء في القصص القصيرة والروايات العربية ، ١٩٨٩ وفي روايتها الباب المفتوح (١٩٦٠) تبين لطيفة الزيات روابط سياسية ومجازية بين حياة النساء والصراع القومي من أجل التحرير . وفي مجموعة قصصها القصيرة الشيخوخة وقصص أخرى (١٩٨٦) توضح التناقضات الاجتماعية المجسدة في خبرات النساء وتجاربهن ، وتظهر محاولاتها للتجريب عن طريق الكتابة في شكل مذكرات يومية .

جيل جديد :

لم تتم ترجمة العديد من الكاتبات المصريات إلى الإنجليزية ، إلا أنه لا تخلو أية مجموعة للقصص القصيرة من قصة أو اثنتين لهما وخاصة بعد أن ذاعت شهرة كل من نوال السعداوي والليلى رفعت في العالم الناطق باللغة الإنجليزية وبعد أن تُرجمت كتبهن . وهذا الكتاب الذي نحن بصدد الآن يُعد أول مجموعة قصص قصيرة لكاتبات مصريات مترجمة إلى الإنجليزية وتقدم

وكثير من هذه القصص المكتوبة في الخمسينيات ، يدعو إلى القراءة من منظور النقد النسائي . وتبين هذه القصص ضيق محيط تجربة المرأة مما لا يؤهلها تأهيلاً كافياً لتنظيم أنماط جديدة من الحياة وتطويرها بعد أن أصبحت ممكنة إلا أنه في الستينيات والسبعينيات بدأ الأدب النسائي يعبر عن اهتماماته ، أهداف نسائية بشكل أكثر وضوحاً وأكثر جرأة . وكمثال على ذلك هناك نوال السعداوي ، التي تثير أعمالها غير الأدبية جدلاً من حيث أنها تتناول القيود المفروضة على المرأة من الناحية الجنسية في المجتمعات العربية ويظهر ذلك في كتابها المرأة والجنس (٢٩٧٢) . وقد عبرت عن آرائها مبكراً في مجموعة قصص قصيرة تعلمت الحب (١٩٥٩) . في القصة الأولى نجد امرأة عاملة من المدينة ، تواجه بثقافتها الرفيعة مجتمعاً ريفياً ، فكان لزاماً عليها أن تتوافق مع الآراء التي كانت تعتقها من قبل . وتحاول الكاتبة أن تعالج بشكل صريح مشاكل الطبقة ، والجنس ، والتقسيم الريفي / الحضري . وهذا ذلك الحين نشرت نوال السعداوي كثيراً من القصص القصيرة والروايات والأعمال غير الأدبية أيضاً . ويظهر أدبها القيود المفروضة على الحرية الجنسية للمرأة ومفهوم الشرف في مجتمع رجالي وأشكال ممارسة القهر ضد المرأة وتظهر الأبعاد التعليمية لنشاط نوال السعداوي في قصصها القصيرة ورواياتها ، ويعتبر هذا هو الأدب النسائي العربي الوحيد المعاصر ، وأيضاً الأكثر شهرة : حيث تظهر أولوية الرسالة الموجهة للمجتمع .

لقد ظهرت أيضاً أبعاد أخرى للاهتمامات النسائية في أعمال الكاتبات اللواتي ظهرن في الستينيات والسبعينيات . بدأت الليلى رفعت في نشر قصصها في الخمسينيات ، ولكنها حُرمت من الكتابة والنشر فيما يزيد عن عشر سنوات من قبل زوجها . وقد طالب في قصصها

إرادة الرجال ، ومرتبطة بنفور من التعريفات الأساسية
« للذكر » و « الأنثى » .

وتعتمد هؤلاء الكاتبات على التجريب في اللغة بطرق
تؤدي إلى إدماج الجانب المهشّم من المجتمع « والمتجاهل
عن عمد » في العالم الأدبي . وفي الحقيقة ، فإنهن يضعن
المهمشين في المركز . وتحاول سلوى بكر اكتشاف الروابط
المعقدة بين اللغة العامية واللغة الرسمية للادب ، إذ أن
بينهما هوة عميقة لا توجد في الإنجليزية المعاصرة . وقد
وجدت أصول الجمل العامية في التراث الأدبي وصاغت
بكلماتها لكي تبلور أنماط تفكير الشخصيات ، فأدى ذلك
إلى إسقاطات ساخرة من خلال المفارقات الاجتماعية —
اللغوية . وفي رواية زينب تمشى في جنازة الرئيس ،
أعادت سلوى بكر ترتيب عالم السياسة في منطق البطلة
ولغتها . وقامت نغمات البحري بالتجريب في الأمثال
العامية والصور البلاغية والحوار ، لكي تثرى عالمها
الأدبي كما هو ظاهر في شخصياتها النسائية التي تنتمي
إلى قطاعات مبدئي هامشي من الناحية الاجتماعية
والاقتصادية . أما ابتهاج سالم فهي تتحرك بحرية بين
الأسلوب الشعري المضغوط بدرجة عالية — كما في دائرة
الدخان — وبين الوصف الموضوعي غير المتميز حتى
عندما تغوص في عقل الشخصيات كما في مدينة الكرتون
وتقدم اعتدال عثمان تحدياً قوياً لكل المترجمين يجعل
اللغة شخصية رئيسية في قصصها . أما أسلوب سهام
بيومي الموجز واستخدامها الكثير للحوار ، فإنه يتضارب
بعنف مع العوالم الفانتازية التي تبدها، وتدمج كل من
رضوى عاشور وسحر توفيق أصداء من القرآن الكريم
في العوالم النفسية لقصصهن . وتقوض سحر توفيق
وجهة النظر الثابتة عندما تتوجه بالضائر إلى القارئ .
وتجرب رضوى عاشور دمج المسرح مع القصة

هذه المجموعة القليل من الكتابات النسائية الآن في مصر .
وهي في المقام الأول تمثل اختياراً شخصياً وفردياً . وقد
بدأت الفكرة على أنها مجموعة أدبية منتقاة بالمعنى العام ،
أي مجموعة تتضمن سلسلة شاملة من القصص القصيرة
لكاتبات مصريات منذ الأربعينيات وحتى الوقت الحاضر .
وعند ما ركزت اهتمامي على الكاتبات الجدد (كاتبات
الجيل الجديد) ، وجدت أن تقييم أكثر من قصة لكل كاتبة
سوف يمنح القارئ فرصة أكبر للتعرف على أسلوب كل
منهن .

وفي الوقت نفسه حاولت أن أقيم تنوعاً كبيراً . وهذا
ليس صعباً إذ أن كل كاتبة لها اتجاه مختلف وأسلوب
متميز يعبر عن اهتماماتها الخاصة . وليس من العسير
أيضاً في أغلب الأحوال انتقاء قصص توضح تكتيك كل
كاتبة واهتمامها .

ومن الجدير بالملاحظة أن هؤلاء الكاتبات يعاملن
معاملة نقدية جادة . وقد ألقى الضوء على أهميتهن
الباحثون العرب المعاصرون سواء في صورة دراسات
مكتوبة أو أبحاث مقروءة في المؤتمرات وحلقات المناقشة أو
في الجلسات النقدية التي تركز على الأعمال الفردية في
أثليبي القاهرة ، وهو منتدى الكتاب والفنانين والنقاد
وعلاوة على ذلك تجنح هؤلاء الكاتبات إلى النقد الذاتي وهن
يسعين إلى المديح الجاد .

وهؤلاء الكاتبات يعتبرن جزءاً من جيل خرج على كل
قواعد التعبير المألوفة . وترتكز ثورتهم على صورة الواقع
الذي يفضل المتغير والمشكوك فيه على الثابت والمؤكد
والموحد . وهذه الثورة مرتبطة بالأبعاد التاريخية والطبقية
المعقدة للهويات الفردية — الرجالية والنسائية وهي
مرتبطة أيضاً برفض النساء لرؤية حياتهن معتمدة على

القصيرة — في الشكل ، وليس فقط في المضمون أو الوصف . وتستخدم مفي رجب أسلوباً تجريبياً للسرد الموضوعي الذي لا يقبل ما يصفه وذلك عندما تقع حادثة تزيد من إحساس البطل بالغربة والضغط في قصة اليوم الذي هربت فيه الغراخ . او قد يجد مفارقة الواقع — اللا واقع في قصة المدينة النائمة .

تعتبر هؤلاء الكتابات جزءاً من جيل أدبي يبحث عن ماضيه التاريخي وهناك اهتمام ملحوظ بين هؤلاء الكتابات بالموتيفات الفرعونية والقبطية والإسلامية وكيفية تداخلها في الثقافة التقليدية . وكما هو ملاحظ ، يظهر كل من القرآن والأمثال العامة في هذه القصص ، ليس بغرض إثراء الأسلوب فقط ، ولكن بوصفهما عنصرين رئيسيين في عوالم القصة القصيرة . وهناك فكرة أخرى تظهر عند نعصات البحيري وهي معالجة شخصية إيزيس أوزوريس ، ودمج الشخصيات الدينية القديمة في أحلام أبطال قصصها وحياتهم . وتتعامل اعتدال عقصان مع حكايات الأطفال التقليدية والتي لها نظائرها في الثقافة الأوروبية مثل رايوتزيل وتستخدم أيضاً قصة سيدنا نوح لكي تحكى عن حياة القرية المعاصرة والتغيرات التي نتجت عن « التطور » ومن خلال عرائس البحر والجنيات ، والطقوس والاحتفالات يندمج الأسطوري والتاريخي معا في القصص . ويصبح النيل نهرأ أسطوريا رحلة رمزية — ومصدراً للاكتشاف وحياة جديدة ، ورمزاً للضعف والمخاطرة أيضاً وبذلك تأخذ مركزية النيل في الحياة المصرية عدة طبقات من الأهمية . إن كل هؤلاء الكتابات يكتبن عن الحاضر ، وما الأساطير القديمة إلا جزء من الواقع الحالي .

حياة النساء : فهم نسائي .

لم تعد النساء يكتبن وهن معزولات ، لكن طبيعة

حياتهن وما فيها من أحداث تخلق الحواجز أمام مزاوله المهنة ؛ ويشاركهن في بعض تلك العقبات زملاؤهن الرجال . وكلما تأملت النساء مهنتهن ، تزداد درجة ملاحظتهن للعوامل المعوقة والعديد منها يبدو مألوفاً لمختلف النساء في معظم أرجاء العالم . ومثل العديد من زملائهن الرجال ، لا تتركس النساء الوقت كله للكتابة ، فالعمل والضغط المادية يحولن دون ذلك فعلى الأقل هناك أربع كتابات ، من الثمانية المدرجات في هذه المجموعة ، لديهن قصص قصيرة جديدة أو روايات ولكن هذا الإنتاج قابع في درج المكتب . لأن هؤلاء الكاتبات لا يجدن الوقت الكافي لحضور الأنشطة المختلفة المتعلقة باهتماماتهن ككاتبات مثل الندوات الثقافية التي تعقد مساء كل ثلاثة في اتيليه القاهرة . وقد تواجه النساء تثبيط الهمة والإرادة مبكراً من قبل العائلة وقد يواجهن صعوبات في إيجاد ناشر وقد يواجهن كذلك ردود الفعل المحبطة من النقاد . وخاصة أنه يوجد عدد قليل نسبياً من النساء الناقدات اللواتي يركزن على الأدب المعاصر وبعض هؤلاء الكتابات يشعرن أنهن « بدان متأخرات » بسبب وجود مختلف العقبات سواء من ناحية العمل أو الظروف العائلية . وبالإضافة إلى ذلك ، قد تواجه الكاتبات بصفة خاصة صراعاً ضد الرقابة الذاتية حيث تؤخذ دائماً كتاباتهن على أنها سيرة ذاتية . والقراء دائماً يريدون من الكاتبات « اعترافات صادقة » . وحقيقة أن النساء حضورهن قليل في الأدب العربي المنشور معناها أن هؤلاء النساء يشعرن بأنهن يكتبن ، إذا لم يكن في خواء أدبي ، فهن يكتبن في مجال غير مطروق من قبل وهي مسألة قد يجدنها كثيرة ، مثبطة للهمة أو مثيرة وتحيرية .

وهؤلاء الكتابات كلهن ينتمين إلى القاهرة مما يعكس مدى ثقل تركيز النشاط الثقافي الذي تميزت به عاصمة
٤٧

فأسماء النساء غالباً ما تكون منطوقة بشكل خاطيء ، أو غير معروفة أو غير مذكورة . وفي حين تظهر العلاقات الاجتماعية التي تسعى إلى التمهيش والكتب كمنصر رئيسي في أعمال بعض الكتاب من نفس « الجيل » ، تظهر في أعمال هؤلاء الكتابات آثار الطبقة والجنس في تمهيش أعداد كبيرة من المصريين ، كما يظهر الصراع من أجل التواصل والتفاهم كمقومات رئيسية لتغيير الوعي الإنساني وبالتالي الخبرة .

وقد بلغ هذا الجيل مرحلة النضج الأدبي في فترة مليكة بالتغيرات المفاجئة والسريعة في مصر وفي العالم العربي ككل . وقد كانت أعمار الكتابات في هذا الكتاب تتراوح فيما بين الرابعة عشر والخامسة والعشرين عندما وجهت حرب صدمة عاطفية وفكرية للمصريين ولكل المفكرين العرب الذين كانوا يؤمنون بإشتراكية جمال عبد الناصر . وكانوا أكثر من ذلك قليلاً عندما تغيرت سياسة مصر الاقتصادية في عهد أنور السادات وذلك بمعنى سياسة الانفتاح الاقتصادي التي احتضنت الرأسمالية الغربية والتحالف السياسي . ونتائج هذا التغيير بالإضافة إلى المشاكل التي لا حلول لها تظهر واضحة في مصر اليوم : الاستهلاك الزائد ، التضخم الكبير ، الازدحام المتزايد والتلوث والضغط الاقتصادي لإلغاء الدعم على السلع الأساسية . وانتشار « البوتيكا » ذات الأسماء الفرنسية والإنجليزية وازدحام الشوارع بالعربات المرسيديس الفاخرة . أصبح شراء الخضروات - ناهيك عن ذكر اللحم - من الأشياء المستحيلة بالنسبة للأغلبية . فالعديد من المواطنين يعملون أعمالاً إضافية والآخرين يحاولون الهجرة ويظهر هذا كله في قصص هؤلاء الكتابات اللواتي لسن معزولات - سواء في حياتهن أو كتابتهن - عن الحياة المعاصرة في مصر .

مصر خلال هذا القرن . وكما هو الحال في كثير من الأدب العربي المبكر والمعاصر ظهرت « تيمة » المدينة (أو جزء منها) كمركز للقيم المختلفة والتجارب المتنوعة والتغيرات . كما أصبحت نقطة انتقالية بين مصر ومختلف الواردات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وقد ظهر الوضع الاجتماعي - التاريخي للمدن الإقليمية في قصص ابتهاج سالم ، وقد تلون هذا الموقف بتجربتها الطويلة على الجبهة في بورسعيد . كما تظهر المواجهة بين أشكال مختلفة من القاهرة في العديد من القصص ولكن ثقافة الكتابات المدنية لا تجعلهم يركزون فقط على الحياة المدنية . ومثل العديد من الكتاب الأوائل ، رجالا والكتابيات الأوائل ، فهن يركزن على الجزء الإقليمي والزراعي المصري . اعتدال عثمان « نوح والبحر » ، سهام بيومي « البحر يعرف » ، نعمات البحيري « الطريق إلى السبع » وتتميز قصصاً رضوى عاشور بوجود روابط وتبادلات بين حياة المدينة والمجتمعات الريفية (البلدات الزراعية والصعيد)

وتتمركز معظم هذه القصص حول حياة النساء وأبعادهما . ويكون المرأة « امرأة » يساوي دائماً عدم حصولها على قسط متساو ماديًا ومكانيًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا ولذلك ليس من الصعب رؤية أبعاد نسائية في أية قصة . إلا أن هذا التركيز يخدم توضيح عملية التمهيش والعنف والكتب التي تميز وضع « المرأة » وكذلك الوضع الطبقي للنساء والرجال الذين خرموا من أية سلطة تسهم في البناء الاقتصادي والسياسي . وبذلك نجد في قصص سلوى يكر أن الشخصيات النسائية غالباً ما تكون غير متوافقة اجتماعياً ، ومهمشة دائماً ، ممثلة بذلك « غير الطبيعي » وغير المقبول من الأيديولوجيا الرسمية السائدة . ويظهر ذلك في استخدام الأسماء :

« صورة الرجل » في قصص المرأة

تغد صورة الرجل في قصص الكاتبات المصريات أحد المحاور الرئيسية التي تمكن من الولوج إلى عالم المرأة / الكاتبة ، بما ينطوى عليه من تجارب متميزة من شأنها أن تسم كتاباتها بالخصوصية ؛ ذلك أن صورة الرجل تغد مقدمة أساسية تمكن من تبين رؤية الكاتبة للعالم .

وصورة الرجل - في قصص الكاتبات المصريات - تبدو خافتة أو صامتة . مُغلقة عمدًا ، أو تقف في الظل . تتصف بالغموض ، أو تأتي في المرتبة الثانية .. في مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية - الشخصيات المهمشة أو المسكوت عنها - وهذا في حد ذاته يعكس موقفًا إيجابيًا تجاه المرأة ، كرد فعل غير واع على تهमيش المجتمع والتاريخ للذات الكاتبة / المرأة لاعتبارها جنسًا آخر أو ثانيًا (كما ترى سبمون دى بوفوار في كتابها « الجنس الآخر » .

وقيمة الوعي بماهية صورة الرجل في كتابات المرأة قيمة كشفية ؛ فمن خلالها يتضح لنا موقعه من الذات الكاتبة . وبالتالي موقع الذات الكاتبة في المجتمع . كما تتضح لنا - أيضا - رؤية الكاتبة لاذاتها فحسب ، بل للعالم أيضاً . ومع إدراك هذه الرؤية تتضح لنا تدريجياً مدى خصوصية الكتابة لديها . بمعنى أن خصوصية كتابات المرأة عموما تكمن في خصوصية رؤيتها للعالم . وهذه الرؤية تتأسس -

وخفوت صوت الرجل أو تهميشه - في القصص النسائي - له دلالة فنية . فإذا كان ما يقوله النص يمثل ما هو حاضر (المرأة) فإن الجانب الآخر من النص يمثل الغائب (الرجل) ؛ على حين يتم الوصول إلى دلالة النص عبر التفاعل بين الحضور والغياب . وبناء على هذا فإن المعنى لا يكون حاضراً أبداً ، لكنه يتحقق من خلال عملية التفاعل بين عوامل الحضور والغياب ..

بلا شك - بناء على هويتها وتجربتها وثقافتها .. ومدى الاختلاف في تلك الرؤية ينعكس على التشكيلات الفنية للصورة لديها ..

ذلك أن تمايز كتابات المرأة أو اختلافها عن كتابات الرجل إنما يرجع إلى الاختلاف الكائن في تفاصيل رؤيتها . للعالم ، أو للشئ ذاته . ذلك أن الكاتب يلتقى مع الكتابة في اللغة التعبيرية أو الأيديولوجية ، لكن تبقى اللغة المرتبطة بالذات المتلفظة . والتمايز هنا يبدو كأننا على المستوى الوجودي ..

وإذا كان المحك في تقييمنا لصورة الرجل هو « الرؤية » ، حيث يبدو الرجل منظوراً إليه ، لا نرى من خلاله عالم المرأة فحسب ، بل نرى أيضاً مدى عمق تجربتها ، بصفتها ناظراً ، ومن هنا تتحول إلى منظور إليه ، وتقترب الرؤية من لعبة المرايا ، وتصبح رؤية جدلية يكون الناظر فيها منظوراً ، والمنظور ناظراً ، وفي هذه الجدلية يكتسب المنظور إليه بعد الفاعلية وعمقها ، بينما تسقط الناظرية في موقع المفعولية .

فالرجل في قصص الكاتبات المصريات - بصفته منظوراً إليه - يظل رغم غياب عن مسرح الأحداث في الغالب شخصية مركزية ، بطلاً لا حضور له ، إنه لا يتحدث ، بل يتحدث عنه ، لا يفصح عن عالمه كاملاً ، وعدم الإنصاح هذا - في رأينا - لا يعد صمتاً ، بل يعد فعلاً ، من شأنه أن يكشف حقيقة موقف البطلة / الناظرة (المرأة / الكاتبة) من الرجل بصفة عامة .

ويبقى تساؤل هام : إلى أي حد نجحت رؤية الكاتبة في التعبير عن صورة الرجل ؟ وهل هذه الرؤية نتاج ذاتيتها

الأصيلة ، أم نتاج تمردها على وضعها في المجتمع ؟ أم على العكس نتاج تماهياها في الرجل واستبطانها « أيديولوجيته » المسيطرة عليها ..

ويمكننا إدراك مدى صدق أو زيف هذه الصورة من خلال إدراك العلاقة الجدلية بين الصورة المرسومة للرجل في حلم المرأة / البطلة - أو في منطقة اللاوعي - والصورة (المرئية) المرسومة للرجل في الواقع . ذلك أن المقارنة بين المرئي والمختل يمكن أن تكشف النقاب عن مدى الصدق أو الزيف في القول (في النص) .

والوعي بتلك الصورة المرسومة له سلفاً في الحلم ، وفي الخيال جدير بأن يعكس مدى صدق الكاتبة وتحررها ؟ ومدى زيفها أو ادعائها ؟ وذلك أن المقارنة بين نمطى الرجل المرئي والمختل من شأنه أن يحدد مدى تماسك الصورة الفنية للرجل ، التابعة لدى تماسك رؤية الكاتبة ، أو مدى انقسامها ؟ ..

ويمثل لذلك بصورة الرجل لدى البعض من الكاتبات ، من خلال مطابقة الصورة التي ترسمها له في كتاباتها والصورة التي تستحسنها له (وتتبدى في لا وعى البطلة من خلال الحلم مثلاً) وفي الوقت نفسه تفتقدها في الواقع ..

فالصورة المثالية للرجل في أحلام بطلات « جاذبية صدقي » ، و « اليفة رفعت » على سبيل المثال - تتسق مع الصورة المرسومة له من قبل المجتمع ، من حيث كونه الطرف الأقوى في العلاقة ، من طبيعته شدة البأس والخشونة لذا تكشف كتاباتهن عن نفسية متسقة تماماً مع ما تتناولونه من موضوعات وشخصيات مرتبطة بوضع المرأة الاجتماعي كزوجة ودية بيت ، أى في محيط الأسرة فقط وفي الوقت نفسه بتصورها كامرأة عن ذاتها ..

« فالذكورة » بمعناها البدائى هو ما يشير « لاوعى » الفتاة فى قصص « اليفة رفعت » وتتبدى فى أحلامها فى صورة : « نداء يثيرها ويلقى فى قلبها بالاضطراب .. نداء ذكور بدائيين .. كلهم آدم الأول المجرد من المدنية » والرجولة فى خيال الفتاة عند « جاذبية صدى » ترتبط بمعانى الصيد والقتل والعنف المرتبط بالرغبة الجنسية . تقول الفتاة - فى « نظرة عينيه تلك » - : « لقد دخل قلبى على طريقته التى قيدتنى إليه من رقبتي » أسيرة .. ركل قلبى واندفع داخلاً كالفتاح المنتظر ، وأنا وراءه .. وسأظل وراءه يجرنى من أغلالى كما يفعل الغزاة بالأسرى » .

فالرجل التقليدى فى الواقع - لدى هاتين الكاتبتين على سبيل المثال - هو الحلم والفارس الذى تنتظره المرأة / البطة . وذلك التماثل بين الصورة المثالية له فى الواقع ، والمتخيلة فى الحلم يعكس تبنيهما الفكر السائد فى المجتمع عن طبيعة الأدوار الاجتماعية ، وما يتبعه من تصور سلبى عن « الأنا » يقابله تصور إيجابى عن « الآخر » .

ولا تتطابق الصورة لدى البعض الآخر من الكاتبات أمثال : نوال السعداوى ، سكينه فؤاد ، عائشة أبو النور .. وينتج عن هذا رفض صريح للنموذج الكائن للرجل فى الواقع (المرئى) يترتب عليه عزل للذات الانثوية ؛ ظهر لديهن فى صورة تمحور حول الذات / الجسد . وهذا يعنى بأن الرجل التقليدى - من منظور هؤلاء الكاتبات - تكونت له صورة واحدة (مرفوضة) فى الذهن ، هى تلك التى أفرزتها الذات المشروخة أو المنكفة بصورة قسرية على نفسها نتيجة وجودها فى مجتمع يهدد حضورها ..

ونتج عن هذا التمحور حول الذات تداعى الخيال ،

وحضور الرجل إلى الأحلام فى صورة « المنقذ » الذى يخلص المرأة من أحرانها الوجودية أو الفردية - كما هو واضح فى مجموعة « الحب طفلنا الضال » ؛ لعائشة أبو النور - أو فى صورة الدرب الوحيد للتحقق - كما فى قصص تعلمت الحب : لنوال السعداوى - وتلك الصورة المتخيلة للرجل تقضى بوجود انقسام فى تلك الذات ينبىء عنه هذا التناقض الصارخ بين صورتين المرسومتين للرجل فى قصصهما ..

فالمرأة / البطة لدى هذا النمط من الكاتبات ترفض أنموذج « الرجل السيد » ، أو النمط السائد فى المجتمع . وفى الوقت نفسه تنوق إليه فى لاوعيا . ويبدو ذلك من خلال الحلم المتكرر لدى بطة هؤلاء الكاتبات - بالرجل كمنقذ وكدرب وحيد للتحقق الذاتى ..

إن الانقسام فى الرؤية مؤشر دال على هذا الانقسام الذى تعانیه المبدعة فى هويتها بسبب الظروف التى تحيط بها ، مما يتعكس أحيانا على عملها الإبداعي فى شكل اضطرابات فى التعبير عن آرائها . يكون لها أثر على انسجام الصورة التى تطمح الذات الكاتبة لأن ترسمها عن نفسها . بحيث ينتهى العمل الفنى دون أن تتوحد الذات ، بل نجدها تزداد فى انقسامها أو عدم اتساقها ..

وكما ينعكس هذا الانقسام الذى تعانیه الذات على الصورة المنسجمة التى تطمح المرأة لأن ترسمها عن نفسها ينعكس أيضاً على الصورة الفنية التى تتوسمها فى « الآخر » (الرجل) فتبدو هى الأخرى منقسمة ، أو أحادية البعد . نتيجة الشرط الذى تعانیه (تعيه) الذات من استغلال يفقدها القدرة على كتابة قصة يتوفر فيها التلاحم أو التماسك المنطقى .

مصنوعة من رضا المرأة/ الكاتبة ، أو مرفوضة نتيجة تطور الوعي لدى الذات الكاتبة ، وتفاقم الإحساس بالاستقلال . وهذا الرفض يدفع الكاتبة إلى أن تمل على الرجل الذى تصوره أفكارها وتجعله بوقاً تبشر بأرائها من خلاله مما يؤثر على عى دينامية الشخصية مفتأتى مجرد فكرة مفتقرة إلى أبعادها وحركتها، والهيمنة على صورة الرجل فى الكتابة تكشف رغبة الكاتبات فى الهيمنة على العالم / الآخر .

وتتبلور سمات هذه العلاقة الجدلية بين المرأة والرجل عبر عدة محاور أبرزها الوظيفة التعبيرية التى تمكن المتكلم . فى النص من إعطاء انطباع عن حالته . مما يشكل فى النهاية خاصية تتميز بها كتابات المرأة القصصية ألا وهى الحضور المرتفع لدور المرسل/ الذات الكاتبة (المتكلم) فى النص . وهذا يعنى أن هذه الوظيفة التعبيرية حاضرة ، كشكل له دلالة كبرى ، يفسر كثيرا من الظواهر التى بدت . وأهمها : حضور الذات الكاتبة من خلال الشخصية الأنثوية - فى الغالب - كشخصية رئيسية تصدر الموقع الأمامى فى النص فى مقابل إرجاء . الرجل ، كى يحتل موقعا خلفيا فى النص . وهذا فى حد ذاته ينم عن الرغبة الضمنية فى الهيمنة على النص ، مقابل هيمنة الرجل على الواقع . هذا التمركز حول الذات لا يقتصر على الكاتبات فحسب ، لأنه من سمات النزعة الرومانسية فى الأدب . لكنه يبدو خاصية مهيمنة وأساسية فى الكتابة النسائية .

ولقد بدا هذا التمركز من خلال محاور ثلاثة : أولا ، رؤية الكاتبة التى تأثرت بتجربتها المحدودة مع الرجل ، كما تأثرت بالأيديولوجيا السائدة ، والتى كان من شأنها

ورغم الموضوعية التى تتسم بها رؤيته بعض الكاتبات أمثال : لطيفة الزيات ، اعتدال عثمان ، سهام بيومى ، منى حلمى .. إلا أن الحلم بالرجل المخلص / المسيح (يونس البحر : اعتدال عثمان) ، وبالفارس المثلث (فى الخيل والليل : لسهام بيومى) ، وبالرجل الجديد المنتظر ظهوره فى الأفق (أجمل يوم اختفتنا فيه : منى حلمى) يظل قائما . ليعكس الرفض لما هو قائم من نماذج تقليدية للرجل ، وفى الوقت نفسه يعكس انعدام القدرة على الاستقلال أو الاستغناء عنها ..

إن التناقض فى الرؤية ، يعكس مدى التفكير الذى ما زالت تعانيه الذات ، وفى الوقت نفسه يعكس مدى حاجة المرأة إلى إعادة رؤية نفسها لمعاودة اكتشاف الذات . ذلك أن استعادة « الأنا » الحقيقية تعنى استعادة « الآخر » ونفيها يعنى استحالة تحقق نوع من الوحدة بينها وبينه . وهذا النفى لا يظهر فقط فى إعطاء الرجل مكانا خلفيا فى كتابات المرأة ، بل يظهر أيضا فى كثرة استدعائه فى هذه الكتابات .

إن كثرة استدعاء الرجل عبر خطاب المرأة يفقدها الكثير من حضورها الأنى مما يجعل وصفها تقريريا فى الغالب ، كما تبدو حركتها مفتقرة إلى الواقعية خاصة وأن عالمها الداخلى يبدو ضامرا مجهولا مما يؤثر سلبا على معالم الصراع لديها . وفى الوقت نفسه يشكل انتقاصا فى منظور الرجل لدى هؤلاء الكاتبات . ذلك أنه لم يستكمل مقوماته فى الغالب كشخصية يتصالح داخلها الأضداد - إلا فى النادر- وهذا فى حد ذاته يعد نتيجة - ضمنية - لتهميش الكاتبة/ المرأة له فى القص .. وكان صورته - بهذا - تأتى امتدادا لوجهة نظرها عن ذاتها ، لا كاستمداد لصورته الحقيقية فى الواقع ؛ لذا تبدو هذه الصورة

شأنها أن تساهم في تقديم أزمة المرأة /الكاتبة بأشكالها الخارجية والداخلية من خلال الطرح المتكرر الذي يعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة .

وعلى مستوى « الزمان » نجد الذات الكاتبة عنيت بالتداعيات ، وأجترار الماضي ، بالعودة إليه وجمعه داخل الذات عن طريق الاستحضار والتخيل والتفتيش المتكرر عن الماضي لاقتناص لحظاته بهدف راب صدوع النفس وتحقيق نوع من الوحدة والاستمرار داخلها ..

وعلى مستوى المكان يهدف فعل « الخروج » عن المكان إلى كسر نطاق العزلة ، وإيجاد حوار مع « الآخر » في الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لهن استخدامه . وفي ذلك تقول « إلين شوalter » : « ليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ، ولكنها في كون أن النساء حُرمْنَ من استعمال كامل للمصادر اللغوية ، وأرغمْنَ على الصمت ، أو على الإطناب في التعبير .. »

هكذا تسهم الصورة الغتية للرجل في تبين معالم التجربة النسائية بما تنطوي عليه من رؤية مختلفة لثنائيا الواقع ، ومن شأن هذا الاختلاف أن يتشكل في صورة كتابة مغايرة عن تلك التي يرسمها الرجل الكاتِب في الواقع ..

أن شكلت ضغوطاً اجتماعية على المرأة جعلت من عالمها الداخلي قارة متسعة ، كثيراً ما تضطرب فيه لأن تجتر ذاتها لكي تحيا داخلها مع نفسها . ودخل هذا العالم أصبح الشكل الرسائلي الذي يوجه خطاب المرأة المباشر إلى الرجل وبضمير المتكلم غالباً وسيلة تتخذها المرأة /الكاتبة لحل تناقضاتها مع الرجل أو العالم من حولها .

ثاني هذه المحاور : غلبة ضمير القص النسائي والذي بدا من خلال ضمير الأنا - كما ذكرنا - ثلاث هذه المحاور : طبيعة الصراع ، حيث بدت من خلاله الذات وهي تضمر داخلها رغبات الهيمنة على العالم في صورة هيمنتها على النص ، أو احتلالها مواقع الصدارة ..

وأخيراً نضيف خاصية أخرى من خاصيات الكتابة النسائية تمكن الكاتبة من التواصل وإقامة علاقات حميمة بينها والعالم ، أو بينها والآخر (الرجل خاصة) وتتمظهر هذه الوظيفة اللغوية على مستوى الكتابة في التكرار والإطناب . وقد ظهر هذا لا على مستوى اللغة فحسب بل أيضاً على مستوى « الحدث » حيث نجد الكاتبات لجأن إلى البناء الدائري والبناء الخالي من الحدث - خاصة في بنائهن للرواية - وفي القصة القصيرة نجدهن لجأن إلى التتابع التكراري والتتابع الكيفي ... وكل هذه الأنواع من



لطيفة الزيات

في مرآة لطيفة الزيات

حين أعود إلى سنوات النشأة والتكوين يتمثل لي مفاخ ثورة ١٩١٩ الذي ترددت فيه أنفاسي الأولى ، فقد ولدت بعد الثورة بأربع سنوات ، في السنة التي أعلن فيها الدستور . الأغاني التي نتغنى بها وغنى بها أطفال مصر كانت أغاني ثورية ، والاحتفال الذي كان يقام سنوياً في ذكرى سعد كان يقام بجوار بيتنا مباشرة في دمياط ، وأخوأي كانا شديد الاهتمام بالسياسة ، وخصوصاً محمد عبد السلام الزيات - وقد انتقلت إلى العدوى - وأصبحت السياسة بالنسبة لي اهتماماً صميمياً .

حمت افعل بالصراع المتصاعد بين الشعب وحزب الوفد من ناحية ، والملك وأحزاب الأقلية من ناحية أخرى ، فمئذ أوائل الثلاثينيات دخلت البلاد في تلك الأزمة الاقتصادية الاجتماعية السياسية الشاملة التي قال عنها نجيب محفوظ على لسان الراوي في كتابه « المرايا » : « كان عهداً تهاوت فيه الأخلاق وساد فيه النفاق » .

بدأ وعبي يتفتح في جو المطالبة الشعبية بدستور ١٩٢٣ الذي ألغته حكومة إسماعيل صدقي . وعندما كنت تلميذاً في السنة الرابعة الابتدائية في أسبوط حاولت أن أشارك في المظاهرات المطالبة بالدستور . وسواء كان هذا بإرادتي ، أو بدون إرادتي ، أصبحت مهتمة بالسياسة .

كنت سعيدة الحظ لأنني دخلت الجامعة عام ١٩٤٢ ، فقد اقتربنا من الوقت الذي انتصر فيه العالم على الفاشية والنازية ، وتفتحت آمال الشعوب في التحرر الوطني بعد أن انتظرت طويلاً . وكان المناخ في

الجامعة راثما للغاية . أصبحت الرغبة في المعرفة تسلوى الرغبة في الحب . وكان كياني كله متفتحا على الحياة منتشيا بها . وأذكر انى قرأت في وقت واحد « رابعة العنوية » و « البيلان الشيوعى » . وقرأت في الوقت نفسه « نشيد الإنشاد » في العهد القديم ، وكتابا في تاريخ الاديان .

كان مناخ تفتح ، ومناخ أمل ورجاء . وكانت الموجة في صعود ، تحمل الإنسان على أجنحتها الذهبية وتدفع به في هذا المد الثورى .

نحن لم نصنع هذه الموجة ، إنما هي التى صنعتنا . صنعت هذا الجيل كله ، جيل الأربعينيات الذى ترك بصماته الواضحة في كل المجالات .

دخلت الجامعة وأنا وطنية متحمسة . يقف شعر رأسى - حرفيا - عندما تذكر أخبار مصر القديمة الفرعونية ، فأقارن صورتها بما أراه في الحاضر من وجود الإنجليز في الشارع ، وتكتل الرجعية المصرية مع الملك ضد الشعب .

وكان امامى في الجامعة خياران مفتوحان لمن يريد أن يعارض الحكومة ويسعى إلى بديل أفضل . كان هناك الإخوان المسلمون ، والشيوعيون في وقت بدأ فيه الوفد يتراجع عن خطه الثورى . وكان من الطبيعى أن اختار الشيوعيين ، خاصة وأنا المرأة ذات مزاج خلص ، تهزنى وتثير خيالى قيم المساواة بين البشر رجالا ونساء ، وبين البشر جميعا بصرف النظر عن اللون والجنس والعقيدة ، وهذا المستقبل الجميل الذى تصوره الماركسية للإنسان وقد انطلق بكل طاقاته ليعيد بناء العالم كما يريد . باختصار كانت الشيوعية بالنسبة لى يوتوبيا جميلة !

وقد بدأ لى نشاطى السياسى ونضالى اليومى في الجامعة طيعيا جدا ، وملانما لتكوينى العقلى والعاطفى . وكان أخواى لا يعترضوا على اشتغالى بالسياسة ، وإن نبهانى إلى خطورته . هذا المناخ خلقنى من جديد ، وحولى من إنسانة خجول جدا ، إلى إنسانة قادرة على المواجهة والعمل مع الآخرين .

كنت في الثانية عشر من عمرى عندما قرأت « عودة الروح » ، لتوفيق الحكيم . وجدت في هذه الرواية جزءاً حياً من حياتى وحياة المصريين ، وتمنيت أن أستطيع في وقت من الاوقات أن اكتب عملا مماثلا . كانت لى محاولاتى في القصة القصيرة ، وقد نشرت بعضها في « الهلال » ، وفي جريدة « المصرى » .

لكنى تخصصت في الأدب ، واشتغلت بتدريسي في الجامعة منذ عام ١٩٥٢ ، ولهذا لم تعد الكتابة بالنسبة لي مجرد موهبة وانفعال ، بل أصبحت دراسة وثقافة ورؤية كلية للأشياء تحول التفاصيل والجزئيات الى رموز وافكار . وقد أدت بي هذه التجربة الفكرية إلى أن أؤخر كتابة الرواية حتى أتأهب لها تأهباً كاملاً . قرأت أمهات الأعمال الروائية ، ودرست تقنية الرواية ، ولم أبدأ كتابة « الباب المفتوح » إلا في عام ١٩٥٧ ، ولم أنته منها إلا في بداية ١٩٦٠ ، وأنا في السابعة والثلاثين من عمري .

كتبت الرواية لأنى أردت أن أسجل رؤيتي للحياة كامرأة شابة . وهذه الرؤية لا يمكن أن تؤدي في قالب القصة القصيرة ، ولا في قالب مسرحي أو شعري ، كما أن هذه الرؤية كانت مع تقدمي في العمر مهددة بالضياح ، ولهذا كتبتها في قالب الرواية ، واستطعت أن أسجلها بمستوياتها المختلفة « الباب المفتوح » .

نحن نجد أنفسنا في هذه الرواية إزاء قصة لفئة من الطبقة الوسطى : وهذا هو المستوى الأول . وإزاء صورة لتاريخ مصريين عام ١٩٤٦ وعام ١٩٥٦ وهذا هو المستوى الثاني . أما المستوى الأخير فنحن نكتشف فيها أخلاق الطبقة الوسطى ، ونعزى ما فيه من قصور . وهذه المستويات الثلاثة تتداخل تداخلاً كاملاً في « الباب المفتوح » ، ويتفاعل فيها الخاص والعام في خطوط متعددة متشابكة ، لا يمكن أن تتسع لها المسرحية مثلاً ، لأن المسرحية تهتم في الغالب بتأكيد خط واحد تعمقه من خلال الصراع .

هذا الربط بين المستويات الثلاثة في الرواية ، لم أخطئه قبل كتابتها ، ولم يتضح في ذهني إلا أثناء الكتابة ، إلى درجة أنني توقفت مبهورة وقلت في نفسي : إما أنى مجنونة وإما أنى عبقرية . وقد اضطرت بعد أن انضحت لي الرؤية ، أن أعيد كتابة الجزء الأول وهو ثلث الرواية من جديد .

أظن أنى قرأت وأحببت كل أعلام الرواية الحديثة . لكن أكثرهم تأثيراً على هم الكتاب الروس في القرن الماضي وخاصة ديستوفسكى ، وتورجنيف ، وتشيكوف ، وتولستوى ، خاصة وأنا أجد رابطة بين الشخصية المصرية العربية والشخصية الروسية . ومن أجمل ما سمعته عن « الباب المفتوح » كلمة « يحيى حقي » في « البرنامج الثانى » وهو يناقش الرواية ، فقد قال لي : إن ليلى في « الباب المفتوح » تذكره بناتاشا في « الحرب والسلام » .

لكنى كنت أحاول في اتجاه أكثر عصرية بالطبع من الكتاب الروس الذين عاشوا في القرن الماضي . كنت أحاول أن أكتب رواية تتكون من تراكم لحظات درامية ، بحيث لا أتوقف كثيراً من أجل الوصف ، بل أوجه اهتمامى إلى القصة ، أى إلى بناء الأحداث التى تتفاعل وتنمو وتتفتح لتعبر عن المعنى دون أى

وصف ، وكنت بهذه التقنية أسعى إلى تقديم شيء جديد في الرواية المصرية ، التي كانت في ذلك الوقت تعتمد على الوصف اعتمادا كبيرا . وفي هذا الاتجاه اعتقد أن روايتي أنت بجديد .

هناك أيضا مشكلة اللغة . وقبل أن أتناولها أود أن أروى ما حدث . فقد رشت « الباب المفتوح » لنيل جائزة الدولة التشجيعية في القصة ، صوتت اللجنة على منحى الجائزة بالإجماع . ولكن عباس العقاد وكان عضوا دائما في المجلس الأعلى للفنون والآداب هدد بالاستقالة ، وطلب بحجب الجائزة عني ، وحجبت فعلا بحجة أني « اسرفت في استخدام العامية » ، وهذا يدل على اتجاهي في استخدام اللغة الذي كان جديدا بدوره ، فقد كتبت بلغة بريئة من كل المحسنات اللفظية ، سهلة بالقدر الذي يساعدها على توصيل المعنى المطلوب . وأعتقد أن لغة « الباب المفتوح » كانت في ذلك الوقت - أوائل الستينيات - لغة جديدة في حقل الرواية .

كل هذا مجتمعا ، النشاط السياسي ، والعمل الأكاديمي ، والإبداع الأدبي هو لطيفة الزيات . ومهما اختلفت هذه المجالات فهي كلها أشكال للتعبير عن ذاتي . في النقد والتدريس أمارس قدراتي العقلية ، وفي الفن أمارس قدراتي العقلية والوجدانية والحسية . وفي السياسة أيضا حين يتوفر المناخ الملائم الذي توفر في الأربعينيات ، واجتذبتني للعمل مع الناس . بكل كياني رأيت المستقبل وهو يتشكل على يد الجماهير . ومن النقد من يرى أن ليلى بطلا « الباب المفتوح » تمثلني شخصا . وهذا صحيح إلى حد ما ، ففيها بعض سماتي الشخصية لا كلها . وهي تصغرني بعشر سنوات ، لأنني تعمدت أن أجعلها نموذجا للفتاة المصرية التي كانت هكذا من أهدأ في أثناء كتابة الرواية .

أعتقد أنني تحققت بمدى ما يتاح للإنسان حتى يتحقق ، وهذا هو الذي يمنحني الرضا ، ويجعل من شيخوختي فترة إنتاج وعطاء ، بدلا من الاكتئاب الذي يصاحب الشيخوخة في العادة . وأعتقد أنني استطعت أن أتصال مع ذاتي بمدى ما يستطيع الإنسان أن يتصال مع ذاته ، حين يصبح سره هو علنه ، ويتصل حاضره بماضيه ، ويتمتع بالحرة التي تمكنه من أن يتجاوز ما فات ، ويصنع لحظته الرائنة ، فيقدر ما يملك الإنسان ماضيه بقدر ما يملك حاضره .

في رواية « الرجل الذي عرف تهمة » ، حاولت أن أعالج مادة قاسية للغاية بأسلوب كوميدي للغاية ، فهذه الرواية هجائية Satire وقد تناولت فيها بالنقد الاجتماعي أو بالهزاء إن جاز أن نقول ذلك ، أوضاعا تتمثل في ألوان القهر التي تمارسها الدولة على المعارضين السياسيين كالسجن ، والتشريد ،

وإحكام الرقابة على حركاته ، والتجسس عليه بالصوت والصورة ، وتلفيق التهم ضده وتزوير الأدلة . هذه الحرب حين تعلنها الدولة على مناضل سياسي تكون مادة للحملة بطولية ، لكنها حين تعلن على رجل بسيط في حاله ليس في العير ولا في النفير ، ينشأ هذا الموقف الفكاهي المضحك المبكي ، فسوء التفاهم واضح في كل تصرف ، والدولة تصارع وهما ، والبطل المسكين لا علاقة له بكل ما يحدث . وقد استطعت بهذا التناول أن أتجاوز الشعور بالقهر الذي تعرضت له شخصيا عام ١٩٨١ وما سبقها من أعوام ، كان بيتي فيها محاصراً بأشرطة التسجيل بالصوت والصورة .

استضافني مرة الدكتور لويس عوض في برنامج تليفزيوني ، وسألني لم لا أقود حركة نسائية ، وأنا في اعتقاده مؤهلة لهذه القيادة . كانت مصر في ذلك الحين تكافح الإسرائيليين الذين كانوا يحتلون سيناء . وأجبت بأن هناك دائما أولويات ، وأن تحرير الوطن يأتي قبل تحرير المرأة ، وفي رأيي أن قضية المرأة قضية مجتمعية ، وأن المرأة لن تنال حريتها إلا إذا تحرر المجتمع ككل . والمجتمع المتدهور تسوء فيه حال المرأة إلى مالا نهاية . وتبقى لقضية المرأة خصوصيتها التي لا بد أن أهتم بها اهتماما خاصا لأنني امرأة ، غير أن هذا الاهتمام لا يستغرقني تماما ، لأنني انتظر في اتجاه الوطن بكل رجاله ونسائه .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لم أكتب سيرة ذاتية في « حملة تفتيش » التي اعتبرها البعض سيرة ذاتية تقليدية أو غير تقليدية . استخدمت مادة ذاتية ، تتبعت من خلالها خطأ واحدا من خطوط الصراع النفسي الذي ساد حياتي ، وهو الصراع بين : الرغبة في الحياة والعزوف عن الحياة . الإقدام والارتداد . الامتداد والتقوقع . بما في ذلك من تفاصيل دقيقة عشتها وأنا في دوامة هذا الصراع . وقد عالجت هذا الخط علاجاً روائياً بما فيه من تازم وانفراج .

حقوق الانسان والدوجماطيقية

والاخلاق ، والدين ، والملكية ، والسلام ، والنظام ،
والاساليب المدنية ، والاجتماعية . فكل هذه طبيقات
ويدونها تبقى الصرية بلا فائدة على الرغم من
استمراريتها ، وأغلب الظن انها لن تستمر طويلاً .

ثم إن الحرية ، في رايه ، من ثمار الوراثة ، تنتقل من
الأجداد إلى الأحفاد ، دون ما حاجة إلى ردها إلى
ما يسمى بحق عام ، أو حق مسبق ، وأن الإنسان لن
يتطلع إلى المستقبل إن لم يلقى نظرة إلى الوراء ، إلى
الأجداد ، فالوراثة مبدأ المحافظة ، كما انها مبدأ
الاتصال بين الأجيال^(٧) .

ثم يستطرد قائلاً :

إن على الخلف الخضوع للسلف ، والالتزام بما قرره هذا
السلف .

وتأسيساً على ذلك ينكر بيرك على أجيال المستقبل ، من
الرعايا البريطانيين ، أن يكون لها أي حق دستوري في

في عام ١٧٩١ أصدر توماس بين Thomas Paine
الجزء الأول من مؤلفه : «حقوق الإنسان» . وكان هذا
المؤلف رداً على مؤلف ادموند بيرك Edmund Burke :
«تأملات في الثورة في فرنسا» الذي صدر في عام ١٧٩٠
أي بعد الثورة الفرنسية بعامين .

والمؤلفان يدوران على ما نشرته جماعة تسمى «جماعة
الثورة» التي انشئت في عام ١٧٨٨ ، للاحتفال بمرور
مائة عام على ثورة الوردج . هذه الجماعة نشرت
ابحاثاً في هذه المناسبة ، وفي مقدمتها تهنئة للجمعية
الوطنية الفرنسية .

وقد رفض بيرك هذه التهنة ، وجاء رفضه على النحو
الآتي :

«إنني أعلق تهنئتي الخاصة بالحرية الجديدة في
فرنسا إلى أن أزود بمعلومات عن العلاقة بين هذه
الحرية ، والحكومة ، وقوة الشعب ، والانتظام ،

الإطاحة بملوكهم .

وأما **توماس** بين فقد دافع عما جاء في هذه الأبحاث بشأن حقوق الإنسان ، مع إضافة أنه ليس من حق سلطة البرلمان ، أو سلطة أى إنسان ، أو أى جيل أن يكبلنا بالخلف إلى الأبد^(٢) . ثم يختم حججه قائلاً :

«إن ما قد يكون حقاً في عصر من العصور وملأنا له ، قد يكون خطأ في عصر آخر وغير ملائم له . وفي مثل هذه الحالات : من الذى يقرر ، الأحياء أم الأموات ؟»^(٣)

وأيا كان التناقض بين كل من **ادموند بيرك** و**توماس بين** ، فإنهما متفقان على أن قضية حقوق الإنسان ، في أساسها ، اختيار بين الأموات والأحياء ، أو بين الرؤية الماضية والرؤية المستقبلية . الرؤية الماضية ، بعد حذفها للمستقبل ، تحجر التراث ، وذلك بأن تلتزم بحرفيته ، فلا تقبل تأويله ، فتضفى عليه ، القداسة . ومن ثم **المطلقية**، أى **الدوجماتيقية** . أما الرؤية المستقبلية فمجازرة للرؤية الماضية ، دون إلغائها ، وإنما تأويلها . ومن ثم فإن الرؤية المستقبلية ، من حيث هى مستقبلية ، لا تلازمها **الدوجماتيقية** .

وتأسيساً على ذلك ينبغي تناول حقوق الإنسان في ضوء **الدوجماتيقية** . وهنا يستلزم توضيح ، في تفصيل ، لفظ **الدوجماتيقية** . وهو من **الدوجما** dogma . ولفظ **الدوجما** ، في أصله اليونانى ، اسم مشتق من الفعل **dokeo** ومعناه «يفكر» أى أن **الدوجما** معناها «الفكر» أو «الظن» لأنه قابل لأن يتغير ، لأنه لا يستند إلى حجة منطقية أو علمية . ونجم «ظن» «ظنون» ومعناها «الافكار الأساسية» التى تكون بناء الفكر ، ومن ثم تكون مرشداً للفعل . وهذه الافكار التى يتمسك بها الإنسان وتسمى باليونانية «**دوجمات**» صلتها بالالتزامات العملية أقوى من

صلتها بالمسائل النظرية . وهى مشتقة من سلطة خارجية وبيست من برهان أو قناعة . وقد كانت جذور **الدوجما** هذه واضحة عند فلاسفة التنوير ، ومن ثم فقد حقروا من شأن «**الدوجماتيقية**» بدعوى أن قناعاته مشتقة : في أصلها ، من الخارج ، ومن الآخر ، وذلك لأن الاعتقاد في «**دوجما**» مردود إلى الآخر . وهذا المعنى واضح في الأصل اليونانى حيث لفظ «**دوجما**» مرادف للفظ «امر» . فلفظ «**دوجما**» ، عند **لوقا** الإنجيل الذى كان على علم تام باللغة اليونانية لأنها كانت لغته ، كان يعنى الأمر الذى يصدره القيصر : «وفي تلك الأيام صدر امر من أوغسطس قيصر بأن يكتب كل المسكونة» (لوقا ٢ : ١)

ثم تطور معنى **الدوجما** إلى أن أصبح مضاداً للحرية ، أى أن من يتعدى على **الدوجما** يعتبر **هرطيقاً** وتاريخ **الدوجما** شاهد على ذلك . فقد أعلن المجمع المقدس أن **جليليو هرطيقاً** لاعتقاده أن الشمس مركز العالم ، وأن الأرض هى التى تدور . وأن هذا الاعتقاد يتعارض مع الكتاب المقدس .

ومن هنا أهمية رسالة **لوك** المعنونة «خطاب بشأن التسامح» الذى نشره عام ١٦٨٩ ، وهو يقصد التسامح الدينى بمعنى أنه «ليس من حق أحد أن يقتحم ، باسم الدين ، الحقوق المدنية والأمور الدينية» ، و «من الحكم ينبغي ألا يحمل في طياته أية معرفة يكون للدولة دين ، لأن خلاص النفوس من شأن الله وحده ، ثم إن قوة الدين الحق كامة في اقتناع العقل ، أى كامة في باطن الإنسان»^(٤) .

وقد طوّر **ميل** هذا المفهوم في مؤلفه المعنون : «عن الحرية» إذ ي طرح المنفعة كبديل عن الحقيقة المطلقة لأنه يرى أن التسامح يتمتع معه الاعتقاد في حقيقة مطلقة ، أى

تتمتع معه «الدوجما» يقول :

«إن الحرية الدينية تكاد تكون غير ممارسة إلا حيث توجد
الامبالاة الدينية التي تنبذ إزعاج سلامها بالنازعات
اللاهوتية . وحتى في البلدان المتسامحة ثمة تحفظات على
التسامح لدى معظم المتدينين . فالإنسان قد يحتمل
الانشقاق إزاء أسلوب إدارة الكنيسة ، ولكنه لن يتحمل
التسامح إزاء الدوجما»^(١) .

وأنا أضيف قائلا : إنه لن يحتمل التسامح إزاء
الدوجما لأنه يتوهم أنه مالك للحقيقة المطلقة . ومن تتعدى
لديه القدرة على التفكير الناقد .

ومن هنا ينتهي كانط ، فيلسوف التنوير ، في القرن
الثامن عشر ، إلى أن التفكير الدوجماتيقي مناقض
للتفكير النقدي

وهنا ثمة سؤالان :

ما هي حقوق هذا الدوجماتيقي ، أو هذا المالك
للحقيقة المطلقة ؟

وما هي وجهة نظر المنظمة العربية لحقوق هذا الإنسان
الدوجماتيقي ، الذي يتوهم أنه مالك للحقيقة المطلقة .

من أجل الجواب عن هذين السؤالين ، أتطرق على
سبيل المثال لا الحصر ، لبيان المنظمة العربية لحقوق
الإنسان الذي أصدرته في السادس من مايو ١٩٩٢^(٢)
لإدانة أحداث «أعمال العنف التي اندلعت في الرابع من
مايو / آيار بقرية منثنية ناصر بمدينة ديروط التابعة
لمحافظة أسيوط والتي اكتسبت طابعا طائفيا ،
واسفرت عن مصرع أربعة عشر مواطنا مصريا بينهم
ثلاثة عشر من المسيحيين وأحد المسلمين» .

ثم استطردت المنظمة في بيانها قائلة :

«أنه على الرغم من أن الحادث الذي أشعل

الصدام هو من الحوادث المتكررة في النزاعات المدنية
في الظروف الاجتماعية السائدة إلا أن وقوعه من قبل
عناصر متطرفة تدعى الانتماء للجماعات الإسلامية ،
وما انطوى عليه من إجبار مواطن مصري مسيحي
على التخلي عن ممارسة حقه ، في معاملات مدنية ، قد
حرك كثيرا من كوامن الظلم ، خاصة في وقت تتزايد فيه
شكوى المواطنين المصريين المسيحيين من مثل هذه
الظاهرة دون اتخاذ إجراءات حاسمة من جانب
السلطات ، ثم أعرب البيان عن اعتقاد المنظمة بأن
«المعالجة الأمنية لهذه الأحداث لن تكون كافية
وحدها ، وينبغي أن يترافق معها معالجة اجتماعية
تتفقد إلى صلب المشكلة دون حساسيات» .

من البين أن هذا البيان يدور على مسألتين : المسألة
الأولى أن العنف ، ها هنا ، طائفي . والمسألة الثانية أن
معالجة هذا العنف الطائفي ينبغي أن تتم أمينا
وإجتماعيا ، وفي تقديرى أن المنظمة العربية لحقوق
الإنسان قد جانبها الصواب في المسألتين . فلفظ «طائفي»
هنا ينطوي على تعميم في إطار استخدام البيان للفظ
مسيحي ومسلم . فلفظ «طائفة» بوجه عام يعنى «جملة
من البشر تتبع مذهبا معين» . وهو بوجه خاص ويعمى
أزدرائى يقصد به جماعة من البشر يلتزمون أو تلتزم
بمذهب محدد هو الذى يوحدّها ويعزلها عن غيرها»^(٣) .

وواضح من هذا التعريف أن الطائفة ليست بالضرورة
دينية ، ومع ذلك فالبيان يذكر لفظي مسيحي ومسلم .
فهل البيان يقصد المضمون الديني للفظ «طائفي» ؟ وإذا
كان يقصد ذلك فما معنى «ديني» في هذه الحالة . إن هذا
المعنى ، إذا كان هو المقصود فهو ينطوي أيضا على
تعميم ، لأن البيان يقول عن الحادث أنه وقع «من قبل

عناصر متطرفة تدعى الانتماء للجماعات الإسلامية، إذن فالبيان يبرىء الجماعات الإسلامية من العنف، والتطرف. بيد أن المطلع على تاريخ «الجماعات الإسلامية» وأدبياتها، ابتداء من مؤسسها أبو الأعلى المودودي في باكستان وسيد قطب في مصر وخوميني في إيران، يعرف أن «العنف» عنصر أساسي في فكر الجماعات الإسلامية وهو لازم من أن هذه الجماعات تعتقد أنها مالكة للحقيقة المطلقة، وأن أي تهديد لهذه الحقيقة، سواء أكان بسبب عدم الالتزام بها أو بسبب معارضتها بحقيقة مطلقة أخرى، ينبغي أن يقابل بالعنف الدموي.

وتأسيساً على ذلك فإنني أؤثر استخدام لفظ «العنف الدوجماتيقي» على لفظ «العنف الطائفي». وهذا الإيتار

يفضى بدوره إلى تباين أسلوب المعالجة الذي يتجاوز بدوره المسألة الأمنية والاجتماعية، إلى المسألة المعرفية والذي يبرر هذه المجاوزة ما حدث في أوروبا، أرادت أن تتجاوز العصر الدوجماتيقي أي العصر الوسيط. فقد أعادت النظر في مسألة «المعرفة الإنسانية»، بفضل بزوغ فلاسفة عظام من أمثال «جون لوك» و«ديفيد هيوم» و«رينيه ديكارت» و«عمانوئيل كانط».

وهذه المسألة المعرفية بدورها قد تدفع المنظومة العربية لحقوق الإنسان، إلى إعادة النظر في هذه الحقوق فتميز بين حقوق الإنسان من حيث هو إنسان، وحقوقه من حيث هو دوجماتيقي يتوهم أنه مالك للحقيقة المطلقة. وهذه التفرقة مشنقة من الحوار الذي دار بين بيرك وبين في ضوء حديثهما عن حقوق الإنسان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

الهوامش :

(1) E. Burke, Reflections on the Revolution in France, Penguin, pp.90-91.

(2) Ibid., pp. 119-120.

(3) T. Paine, Rights of Man, pp. 41-2

(4) Ibid., p. 45.

(5) Locke, A letter concerning toleration, The Liberal Arts Press, New York, 1960, pp. 17-18.

(6) Mill, Essential Works of J.S. Mill. Bantam Book, New York, 1961, p. 261.

(٧) نشرة اخبارية المنظمة العربية لحقوق الانسان، العدد ٥٣، مايو ١٩٩٢.

(8) A. Ialonde, Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, P.H. F. Paris. 1951, 963.



يحيى حتى .. ناقدا

هذه ، إزاء ما تعنيه في حياتنا جميعا هذه القيمة الوطنية والإنسانية والفكرية والأدبية والفنية الرفيعة ، التي لا أقول يمثلها يحيى حتى بل يجسدها تجسيدا حيا في شخصه ، في حياته ، في علاقاته ، في كتاباته . فما رايت إنسانا تكاد تكون حياته هي أدبه وأدبه هو حياته ، وحياته وأدبه هما رسالته الحميمة الحارة إلى الحياة نفسها مثل يحيى حتى . لقد كان وسيظل عمرا نادرا من محبة الحياة والإنسان والصدق والجمال والإبداع .

ولهذا عندما قلت للزميلين العزيزين أحمد عبد المعطي حجازي وحسن طلب ، أنني سأكتبني لصديق الوقت بالكتابة عن جانب واحد من جوانب يحيى حتى ، لم يحظ بالاهتمام هو النقد ، لم أكن أدرك أن الكتابة عن أي جانب من جوانب يحيى حتى هي كتابة عن كل جوانبه . ذلك أني أدركت بعد تأمل ، أن الناقد في كتابات يحيى حتى لا يقتصر على ما كتبه من دراسات وتعليقات نقدية في مجال

ما التقيت به « يحيى حتى » ، أو قرأت له ، إلا وتذكرت هذه الحادثة الصغيرة الدالة : كنت أسير ذات يوم في أحد شوارع القاهرة . ولست أذكر ماذا كان قد أصاب قدمي آنذاك . فقد كنت أسير بشيء من الصعوبة . والتقيت في الشارع ببحيى حتى لقاء المصادفة . وكان كعادته يحمل عصاه . وعندما التقينا لم يكن له من هم غير أن يسألني بلهفة عما أصاب قدمي . ثم لم يلبث أن تخلى لي عن عصاه . وكنت أدرك أنه أحوج إليها مني ، على الأقل بحكم العادة . وحاولت أن أعيدها إليه ، ولكنه أصر إصرارا لا سبيل إلى مغالبتة على أن يتركها في يدي . وغادرني وسار في طريقه على خلاف العادة بغير عصاه ، ووجهه بل كيانه كله يفيض تعاطفا ورقة . وواصلت طريقتي متكئا على عصاه . ولم تكن في الحقيقة عصي من خيزران ، وإنما كانت وما تزال - في كثير من لحظات الحياة الجهمة الصعبة ، سنداً روحيا يملأ نفسي ثقة لاحد لها بالإنسان . ولكن ... ما أشد سذاجة حكايتي الصغيرة الخاصة

كُرسها للنقد الأدبي . فلتكن إذن محاولتنا مقاربة مبدئية لبعض هذه المعالم ..

في تقديري ، إن وراء رؤية يحيى حقي النقدية ، بعدئذ أساسيين . الأول منهما هو البعد الوطني الشعبي . فيحيى حقي هو ابن ثورة ١٩١٩ ، وهو امتدادها الفكري والأدبي والفني والمتجاوز لها في الوقت نفسه . ألم ينتقد هذه الثورة لأنها لم تتحول إلى ثورة اجتماعية ! ويحيى حقي رغم أصوله التركية هو ابن أسرة فلاحية ، وهو ابن حي السيدة زينب الشعبي ، وهو ابن الشعب المصري في صعيده الجوانى حيث عمل فترة كمعاون إدارى واندمج في المجتمع الصعيدي هناك ، وعبر عن ذلك تعبيرا إبداعيا في الكثير من كتاباته وبخاصة في مجموعته « خُلِّيها على الله » . أما البعد الثاني فهو البعد العقلاني العلمى الإنسانى الذى تطور ونضج بثقافته الموسوعية الرفيعة ، وبمحلاته وتقلاته في أوروبا خلال عمله في السلك الدبلوماسى . على أن هذا البعد الثانى لم يقلح في تغريبه عن وطنيته وشعبية انتمائه ، بل لعله ضاعف من تعميقهما وشحذهما ، وقد تكون روايته « قنديل أم هاشم » أبلغ تعبير عن ذلك . لقد أسهم هذان البعدان بنسب متفاوتة ، وإن تكن متوازاة - في صياغة كتاباته عامة ، وفي تجديد منهجه النقدي برجه خاص . ولهذا فعندما يقول يحيى حقي في مقدمة كتابه « خطوات في النقد » إنه « لم يخرج عن دائرة النقد النائرى وليس في كلامه ذكر للمذاهب » ، يحق للدكتور محمد مندور مخالفته في ذلك بقوله : « إن مذهب يحيى حقي في النقد ليس تأثيريا جماليا خالصا ، بل هو في جوهره نقد تقييمي » بل يعده - فوق ذلك - رائدا من رواد النقد الأيديولوجى !

[محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون . ص ٢١٨]

[وما بعدها]

الأدب والمسرح والموسيقى والأغنية والفن التشكيلي وغير ذلك من مختلف مجالات الإبداع ، وإنما يمتد فيشمل أدبه الإبداعى نفسه . فآدبه في مجمله وفي تفاصيله يكاد أن يكون رؤية نقدية للواقع . وهى رؤية نقدية لا تكفى بالتعبير والتحليل وتشخيص العناصر المختلفة من أحداث وشخصيات وأفكار وقيم في قصصه ورواياته ، وإنما ترتفع برقيتها الفنى الباطنى ، إلى ما يكاد يشبه التقييم والحكم والدعوة ، بل والتحريض والتبشير أحيانا . ولقد ذكرت في دراسة أخرى عن يحيى حقي ، أن « صبح الغوم » ليس عنوانا لرواية من أبداع رواياته فحسب ، بل يصلح أن يكون عنوانا لأعماله الأدبية جميعا . ولعلى أشرت - دعماً لهذا الرأى - إلى ما نجده من تقارب حميم بين قصصه ورواياته من ناحية ومقالاته التأملية والتحليلية من ناحية أخرى فبعض قصصه ورواياته تكاد أن تكون أقرب إلى المقالات ، وبعض مقالات تكاد أن تكون أقرب إلى القصص .

وبرغم الطابع الغنائى الذى يقرب من رفيف الشعر وألفه وأساليبه ، فما أكثر ما نجد في هذه اللغة وهذه الأساليب من فكر وتحليل عقلى . وإذا كان يحيى حقي يفرق في بعض كتاباته النقدية بين كتّار . يطلق عليهم اسم القليلين ، وكتاب يطلق عليهم اسم العقلّيين ، فإننا نجد في كتابات يحيى حقي التحاماً وتداخلاً بين الكتابة القلبية والكتابة العقلية . أردت أن أقول إن يحيى حقي كان ضميراً وطنياً واجتماعياً وإنسانياً ناكداً في كل ما يكتب ، سواء كان ذلك في كتاباته الإبداعية الخالصة أو مقالاته الأدبية أو كتاباته النقدية المتخصصة . وتكاد رؤيته النقدية أن تكون امتداداً عقليا لخبرته الوجدانية الإبداعية ، وتكاد خبرته الوجدانية الإبداعية أن تكون امتداداً إبداعياً لرؤيته النقدية . وفي هذا التداخل الحميم ما أضيق الاقتصار على معالم رؤيته النقدية وحدها رغم أن له كتابات محددة

وهذا في تقديرى صحيح ، ولعل هذا ما دفع يحيى حقى في كتابه « عطر الأحباب » إلى أن يطلق على منهجه النقدى اسم « المنهج التأثرى الاجتماعى » ، على أنى أرى أن هذا التصنيف وهذه التسمية رغم ما فيها من صحة ، تضيق عن الرؤية النقدية المتطورة والشاملة ليحيى حقى .

فمنذ البدايات الأولى لنقده الأدبى ، نبتين أن يحيى حقى لا ينظر إلى القصة أو النص الأدبى عامة باعتباره كيانا في ذاته ، فليس ثمة عمل فنى مغلق داخل ذاته ، وإنما يتحدد العمل الفنى ويتأثر بمصادر عديدة خارجية موضوعية وداخلية إنسانية ، فضلا عن عوامل تنبثق من بنية العمل الأدبى نفسه عندما تتكامل له شروط خاصة . على أنه يؤكد على جانبين أساسيين في العمل الأدبى الجانب الأول هو الأدب مبدع الأدب ، ولهذا يحرص على البحث عن الأدب أو المبدع داخل العمل الأدبى نفسه كما يسعى لتبيين حقيقة العمل الأدبى عن طريق المبدع نفسه كذلك . أما الجانب الثانى فهو الدلالة الاجتماعية . فلا يخلو عمل أدبى من دلالة اجتماعية . على أن هذين الجانبين : ذاتية المبدع والدلالة الاجتماعية للإبداع الأدبى يتخذان مع تطور خبرة يحيى حقى الفنية ، مفهوما أعمق من مفهومهما الظاهر المباشر كما سوف نرى ذلك فيما بعد .

على أنه إلى جانب هذين الجانبين الذاتى والاجتماعى ، نستطيع أن نبتين منهجا تاريخيا تحليليا في دراسته لنشأة القصة المصرية بوجه خاص ، ظل يترك آثاره في رؤيته النقدية عامة ، بل لعله هو الذى أتاح له أن يبرز وأن يُنضج الجانبين الذاتى والاجتماعى في هذه الرؤية . ففى كتابته « فجر القصة المصرية » ، يسعى لتحديد المصادر

الأساسية للأساليب والاتجاهات المختلفة في الإبداع القصصى . فيعرض في البداية لتأثير الرياح الغربية التى أسهمت في نقل القصة المصرية الناشئة من حدود المقامة إلى ما يقترب من الشكل الفنى للقصة الغربية . ويتبين أن الأدب الفرنسى كان صاحب التأثير الأول في القصة المصرية ، وربما تلاه بعد ذلك الأدب الروسى ، قبل أن تأخذ القصة في التحرر والاستقلال واكتشاف خصوصيتها الفنية على أنه لا يكتفى بهذا المصدر الخارجى في نشأة القصة المصرية ، وإنما يتبين كذلك المصدر الاجتماعى الداخلى ، ويرصد هذا المصدر في مجالين : الأول هو دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة ، والثانى هو مشروع طلعت حرب في التحرر الاقتصادى . ويرى أن هذه الدعوة وهذا المشروع قد أسهما في تطوير المجتمع وبالتالي في إفساح آفاق القصة المصرية من حيث موضوعها ومضامينها . على أن هناك من أسهم كذلك في تطوير شكلها الفنى . وهو يرجع ذلك إلى كتابات الشيخ على يوسف الصحفية التى نجحت في تمصير الأسلوب العربى . ويرى يحيى حقى أن تمصير الأسلوب كان « إرهابا بالأسلوب الفنى الصادق الذى ينبغى ألا ينبعث إلا من النفس » ويرصد هذا فيما نجده في مقالات الشيخ على يوسف من عبارات تألفها العامة كما يقول [فجر القصة المصرية : المكتبة الثقافية ص ١٦] وهو لا يقصد بهذا مجرد الأسلوب اللغوى الخارجى ، وإنما الأسلوب المعبر عن الخصوصية الذاتية للكاتب ، بما يعنى كذلك الخصوصية القومية .

ولهذا نرى يحيى حقى في تحليله لقصة زينب لهيكل ، يكشف ما فيها من طابع فرنسى ودليل على التقارب الخفى بين التيارات الثقافية في البحر الأبيض ، ولكنه عندما

وينتهي من نقده إلى إبراز حاجة مصر إلى أن يحثها كتاب اقوياء فيهم حرارة اليقين ، تكون روجهم مزيجاً من الكبرياء والتواضع ، من العلم والآمال ، والشعور بالواقع الملموس ... نظرتهم إلى السماء وأرجلهم على الأرض ... ويكون أدبهم مزيجاً من تبشير تولستوى الرسول (لأن يده في الماء) وآلم جوركي الحائر من بطش الزمان به ويده في النار ! [المرجع السابق ص ١٣٦]

من هذا نتبين الرؤية المبكرة النقدية ليحيى حلى إنها مزيج من التحليل والتفسير التاريخي والتقييم اللغوي الجمالي والتأسيس الذاتي والقومي والواقعي ثم التبشير والتحرير الاجتماعي وقد تكون فيها بعض الأحكام القاطعة والصارخة في التطبيقات النقدية المبكرة ، مما دفع يحيى حلى مؤخراً إلى القول بأنه أصبح يختلف معها ، إلا أنها في تقديرى لا تزال تمثل في جوهرها الجذور الأساسية لرؤيته النقدية عامة ، برغم ما طرأ عليها من تطوير وتعميق في مسيرته النقدية والإبداعية . إنها تعبر عن التوجه الوطني الشعبي الكامن وراء رؤيته النقدية التي لم تتوقف دعوتها إلى أدب مصرى صميم تنبع فنيته من ذاتية مبدعيه ، ومن خصوصية واقعه الشعبي والقومي .

ونستطيع أن نتبين هذه الرؤية النقدية بشكل أكثر تحديداً في كتابه « خطوات في النقد » الذي يضم مقالات متنوعة ، ينتسب بعضها إلى المرحلة الأولى من كتاباته النقدية وينسب بعضها الآخر إلى مراحل تالية . ففي مقاله عن كتاب « أغاني رامى » مثلاً يبرز حرصه على البعد الاجتماعي ، فيقول إن رامى « نجح في أن يجعل كتابه هذا مظهراً للثورة في الحياة الاجتماعية ... ونجح في جعله ثورة في الأدب » ، ويأمل أن يكون من آثارها تصميم

عدث عن لغتها ، ونغمتها الشاعرية ، يردّها إلى أن هيك لها في الغربة ، وفي قلبه حنين للوطن » ثم لا يلبث أن تد ما في هذه الرواية من غلو الرومانسية وتأثر بفلسفات بية ، ومن احتشادها بصور لا يألّفها ريفنا المصرى [مرجع السابق : ص ٣٢ - ٤٨ - ٥٣] إنه ينتقد أساساً هذا ثير الخارجى في هذه الرواية ، على حين أنه في موضع رشيد بنشأة موسيقى سيد درويش والمدرسة دينة في الأدب ، لأنهما منبعتان من حاجة ملحة لإيجاد شعبى صادق الإحساس ، لأدب واقعى متحرر من نلبد واقتباس الأخيلة من الغير ، وهكذا تتحدد في ياره النقدى المبكر القيمة الفنية للقصة في مدى صدورها احساس ذاتية وشعبية ، وفي الخصوصية القومية سورها ، وفي بعدها عن الخطب الوعظية واللهجة طابية . على أنه يضيف إلى البعد الذاتى والقومى في ياره النقدى المبكر ، البعد الاجتماعى . ويتضح ذلك في ديد من معالجاته النقدية وبخاصة في نقده الذى نشره ١٩٢٤ لمسرحية أهل الكهف ورواية عودة الروح . ينتقد في المسرح مذهب مؤلفها على حد قوله بأنه يراه حة إلى الانعزال . ولهذا يتساءل : « هل لنزعات هزال في مصر مجال ؟ إنها في ميدان قتال ماذى يستلزم ا أقصى الجهد ، وسلاحها فيه ، اعداد بالنفس نسامى بها ، والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم وم في الطين » [فجر القصة ص ١٣٠ - ١٣١] وهو يأخذ رواية « عودة الروح » أن يأتى فيها الدفاع عن مصر لسان خواجة فرنسى ، كما يرى أن كبير العائلة في سة هو الذى كان يجب أن يقوم بهذا ، فضلاً عن ورة المشاركة الفعلية في الثورة . على أنه يرى أن ودة الروح « صورة صادقة للمجتمع المصرى سواء لقاهرة أو في الريف ، ولهذا يفضلها على أهل الكهف .

لمحمد عبد الحليم عبد الله ، فإنه يأخذ عليه إسترافه الشديد في التشبيه ، على حين أنه ، مع تقديره كذلك لميوسف الشارونى في مجموعته « رسالة إلى امرأة » ذات المستوى الفنى الرفيع ، فإنه يأخذ عليه أن أسلوبه يفقد التشبيه مما أفضى به إلى الجفاف والنغمة التقريرية التي لا تعين على مز شعور القارئ . وهو يفسر ذلك بأمانته وصدقه في التعبير متجنباً الزخارف الفارغة . ولهذا يسميه « عثمائى التشبيه » ويطلبه بأن يتخفف من أمانته « حتى يتلون أسلوبه ويدب فيه نبض حياة تخالف حياة القصص ذاتها وتعلوها فإن هذه الحياة الثانية هي هدف الفن الاسمى » [المرجع السابق ص ٢٧٨] هناك إذن في القصة ما هو فوق حكايتها ، ما هو فوق موضوعها ومضمونها ، والحياة الجارية في أحداثها ، هناك حياة ثانية على حد تعبيره : الجميل هو جوهر الفن الذى يقول عنه في دراساته المبكرة في كتابه « فجر القصة المصرية » : « العطر الخفى الذى يجعل من القصة فناً » [فجر القصة ص ٢٠] .

وما أكثر معالجاته النقدية الأخرى في كتابه « خطوات في النقد » التي تؤكد نفس هذه السمات التي أشرنا إليها والتي تتسم بها رؤيته النقدية . على أن هناك معالجات أخرى في هذا الكتاب وفي كتابه « عطر الأحباب » بوجه خاص ، فضلا عن كتب ومقالات أخرى ، قد نتبين فيها تطويرا وتعميقا لبعض هذه السمات . وسنكتفى بتناول ثلاث سمات أساسية هي الأسلوب اللغوى والبعد الذاتى والاجتماعى في الأدب ، وأخيرا المقارنة الجمالية الفنية .

والواقع أن تعامل يحيى حقى مع اللغة قد تطور تطوراً كبيراً خلال مسيرته الإبداعية . حقا ، إنه يجعل من

كتابنا وشعرنا وقصاصينا على لغة الشعب الذى يجاهرون بأنهم يؤثرون رقيه وخدمته [خطوات في النقد - مطبعة المن - القاهرة . ص ٣٥] ولهذا نراه يأخذ على الأستاذ العريان في روايته « بنت قسطنطين » أن وصفه للأحداث « وصف فوتغرافى » ، وأن بعض صفحات الكتاب أشبه بالاستمارات المصلحية ، وذلك لأن أسلوب العريان أسلوب بليغ جزل ولكنه يخلو من الشعور ومن الإحساس بذاتية أشخاص روايته . ويعلق على هذا قائلا « إننا في عصر لا يقنع بالبلاغة كما حددها السكّاكي ، بل يتطلب أن يكون لكل كاتب لون خاص به يدل عليه وتكون بلاغة هذا الكاتب آتية من إخلاصه لمزاجه وصدقه في التعبير عن شعوره » [المرجع السابق ص ١١٨] . وهكذا يؤكد الجانب الذاتى النفسى في أسلوب الكاتب إلى جانب تأكيدده على الدلالة الاجتماعية .

على أن هذه الدلالة الاجتماعية تبرز بشكل أكثر عمقا في دراسته النقدية لمسرح الريحاني ، ومقارنته بمسرح الكشمار فمسرح الكشمار يقدم صورة شعبية صادقة وإن تكن ساذجة كما يقول ، أما مسرح الريحاني فهو في مرحلة أولى يقوم على تسليية سماسرة القطن وأشياعهم الذين يستغلون العمدة الفلاح الساذج كشكش بيه . وهو في مرحلة ثانية يعبر عن الطبقة الوسطى المصرية المازومة ويقدمها في صورة تدعو إلى السخرية والرتاء ، ويرى أن مسرحه بشكل عام مسرح تهريجي مفتعل لم يقدم أى

قضية واحدة من صميم الحياة المصرية [المرجع السابق ص ١٢٠ وما بعدها] على أنه في الوقت الذى يبرز فيه الدلالة الوطنية والاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية ، يحرص على تأكيد ضرورة الحرص على القيمة الجمالية الفنية . ولهذا نراه ، رغم تقديره للبنية الفنية لرواية غصن الزيتون

والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما نحس به في أساليبنا من عيبين كبيرين : الميوعة والسطحية . لنعتقد بدلا منها التحديد أو الحتمية والعمق . ويرى « أن ميوعة اللغة نتيجة لميوعة الفكر » . ويدعو إلى ما يسميه « الأسلوب العلمي » الذي ، يعتمد على اختيار اللفاظ محددة ، بل على حد تعبيره « اللفاظ حتمية بحيث لا يكون المكان صالحا إلا للفظ واحد » ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخر ، [خطوات في النقد ص ٢١٩] وهو لا يقصد بهذا كما يقول « الأسلوب التلغرافي الذي نادى به سلامة موسى ، وإنما الأسلوب الأدبي والجمالي » ، فهو لا ينكر موسيقية الأسلوب ولكنه يرفض موسيقى الهمج ، ويطالب في الأسلوب بموسيقى تستمد من روح الكاتب نفسه ، فهذه الموسيقى ، وليست اللفاظ ، هي التي ستعبر عن المعاني [المرجع السابق ص ٢٢٠] والتي يكون التعبير الأفضل عنها هو التعبير بالظلال ، لا بما هو أبيض أو أسود . ذلك أن الأدب - كما يقول - لا يكون أدبا إلا بخروج الكلمات من دلالتها اللغوية وشحنها بغيض من الصور والأخيلة ، [المرجع السابق ص ٢٢٧] وهذا ما سوف يحقق للأدب عمقا يخرج به من السطحية . على أن المشكلة كما يقول « ليست هي النص بل كاتب النص ، فلا نستطيع أن نتطلب عمقا من كاتب فقير الروح قليل الانتباه لعالم الماديات وعالم العواطف ، قدرته على الاستيعاب والتعبير محدودة » (نفس المرجع والموضع) .

ولعل هذا ينقلنا إلى البعد الذاتي والاجتماعي في رؤية يحيى حقي النقدية . فبحسب حقي يؤكد على أنه ليس في الوجود شيء قائم بذاته اسمه الفن ، بل الوجود هم الفنانين ليس غيرهم العباقرة الأفاضال الذين ينشرون النور

تصير أسلوب اللغة العربية إرهابا ومدخلا لفنية التعبير ، كما سبق أن أشرنا ، وهو يحرص على رفض المغالاة الخطابية والتجريدات الفارغة ، واللغة البليغة المسطحة الخالية من الروح ، ولهذا قد يدافع عن استعمال اللغة العامية وخاصة في المرحلة الأولى من مسيرته النقدية التي كانت لا تزال تنتفس ثورة ١٩١٩ ، بل هو يستعين في إبداعه بالحوار العامي وبالعديد من التعبيرات الشعبية ، وبالروح الشعبية التي تتمثل أساسا في السخرية والدعابة والفكاهة والقششات والبساطة والمُلح اللطيفة والمفارقات . وهي كلها تعبير عن المزاج الشعبي ، ولهذا يقول « إذا لم يصل أدبنا إلى التعبير عن مزاج أهله ، فإنه سيفتل - وشه الحمد - كالماء الصافي لا طعم له ولا لون ولا رائحة » [عطر الاحياء ص ٧٧] . وهو لا يقصد هنا بلغة الشعب العامية بقدر ما يقصد بها روح الشعب في اللغة . حقا ، إنه يفضل الكتابة باللغة العربية الفصحى ، بل يخشى من خطر العامية على الفصحى ، على أنه ينتهي إلى أن القضية ليست قضية لغة فصحى أو عامية ، وإنما هي قضية فنية التعبير اللغوي . ففنية التعبير اللغوي ترتفع به فوق فصاحته أو عاميته . ولهذا تراه - مثلا - يرى في رباعيات صلاح جاهين التي يقيّمها تقييما فنيا عاليا ، لغة ثالثة . [المرجع السابق ص ٨١] ويقول إن المضمون في هذه الرباعيات قد طغى على الشكل اللغوي العامي . ولهذا فإن الذي يعنيه دائما هو - على حد قوله - « الدقة في التعبير سواء في الفصحى أو العامية » [المرجع السابق ص ٢٣] ولعل أهم إضافة إلى قضية اللغة هي محاضراته التي القاهما في دمشق عام ١٩٥٩ بعنوان حاجتنا إلى أسلوب جديد ونشرها في « خطوات في النقد » . ففي هذه المحاضرة يؤكد على « أننا لن نصل إلى إنتاج نجد فيه نحن أنفسنا أولا ومقنعا لنا ، ثم يصلح ثانيا للترجمة

في هذه الأرض [عطر الأحباب ص ٢٤] ولهذا نراه يرفض بعض الاتجاهات النقدية المعاصرة التي تفصل بين العمل الأدبي وصاحبه وتدفع العنصر الإنساني - على حد قوله - إلى السواء بعنف وكراهية حتى يختفي » [المرجع السابق ص ١٩] ويقول في مقال له بعنوان « النقد القاتل الاجتماعي » من أحب مطالبي من العمل الأدبي الانتفاع بثمرتين غير مألوفتين تجد فيهما نفس راحتها ومتعتها وغذاءها المفضل ، الأولى هي الدلالة الاجتماعية ، والثانية هي الدلالة على مزاج المؤلف « [نفس المرجع ص ٣١] وهو يعد المؤلف هو الأصل وهو المعجزة التي ينبغي أن ينصرف إليها الاهتمام أولا « [نفس المرجع ص ٤١] وهو يحدد خطوات منهجه النقدي على النحو التالي :

إنه « لا يقتصر على تقييم الأثر طبقاً لأصول النقد الحديث ، بل يأخذ بها ثم يجاوزها إلى تبين ما في الأثر من دلالة اجتماعية ، فإذا فرغ من ذلك نقب عن خلال الأثر عن خفايا ملامح المؤلف الدالة على تكوين الفنى لا الذاتي فالذى كسبته الإنسانية هو الفرد الإنساني الفنان لا الكتاب وحده » [نفس المرجع ص ٨٤] .

ويكثر يحيى حقى من استخدام تعبير المزاج وهو لا يقصد به التكوين الذاتي الشخصي ، وإنما - كما جاء في نصه السابق - التكوين الفنى . وهو يحرص على التفريق بين التكوين الذاتي الشخصي والتكوين الفنى تقريباً واضحاً . ويضرب لهذا مثلاً بالعقاد . فبالعقاد كما يقول « إذا جلست إليه كما أفعل رأيته محباً للفكاهة والدعابة ، يضحك ملء شديقه ، ويخيل إليك أن عنصر الطفولة لا يزال ناضراً في قلبه » ، ولكن من خلال قصته « سارة »

تجد صورة أخرى لتكوينه الفنى « وتقوم هذه الصورة على صرامة المنطق العقلي الذى يحيل عاطفة الحب والغيرة إلى مقدمات ونتائج ، وله قدره فائقة على استخلاص المبادئ والتفريع عنها [المرجع السابق ص ٤٣] . ولهذا فعندما يتحدث يحيى حقى عن أثر الفنان أو المؤلف أو الكاتب في الأدب لا يتحدث عن الأثر الذاتي الشخصى وإنما يتحدث عما يسميه التكوين أو المزاج الفنى الذى قد يتعارض مع تكوينه الذاتى . وهذا ما يعطى المفهوم يحيى حقى للجانب الذاتى في الأدب دلالة غير الدلالة المباشرة الشائعة ويكاد هذا المفهوم الخاص للتكوين الفنى أن يقترب من مفهوم رؤية العالم عند لوسيان جولدمان رغم أوجه الاختلاف بينهما . ولعل أبرز نموذج نقدي للتكوين الفنى نشيئه في دراسة يحيى حقى البالغة العمق والتألق والذكاء لرباعيات صلاح جاهين [عطر الأحباب ص ٤٨ وما بعدها]

ففى هذه الدراسة التفصيلية للرباعيات يكشف يحيى حقى عن أسرار الجمال في بنيتها ، ولعل من أبرز ذلك العلاقة في الرباعية بين بيتها الثالث وبيتها الرابع . وهى علاقة دقيقة للغاية . إذا اختلت - كما بين - اختلت الرباعية كلها وسقطت . وهو يكشف بعد ذلك في اثنتين من الرباعيات الخيط الذى استطاع به أن يفك لغز الرباعيات جميعاً وأن يفصح عن دلالتها الشاملة ، وما تمثله من تكوين فنى فكرى لمبدعها صلاح جاهين . وهو يخلص إلى رؤية صلاح جاهين للعالم ، أو تكوينه الفنى في هذه الرباعيات يكاد يتركز حول الخوف الذى يرتفع إلى مقام التفسير الشامل للكون كله بنجومه وسدومه « [المرجع السابق ص ٥٨] إنه خوف كونى ينبع من إحساسه بعجز الإنسان عن التحكم في المصير [المرجع السابق ص ٦٠] ولهذا فالأثر المتبقي في النفس بعد قراءة هذه الرباعيات - على حد تعبير يحيى حقى - أنها خدوش الأظافر في الصخرة الصماء التى هى القدر » [المرجع

السابق ص ٧٦] إنه بهذا قد استطاع أن يكشف الإيديولوجية الخفية أو الإله الخفى وراء ظاهر التعبير ، في محاولته تحديد ملامح التكوين الفنى لمؤلف النص الأدبى . ولهذا فالاهتمام بالبعد الذاتى للمؤلف داخل النص . فى منهج يحيى حقى ، لا يعنى جنوبا إلى هذا الجانب الذاتى الشخصى على حساب الجوانب الفنية والدلالية الأخرى فى النص ، وإنما يكاد يوجد بين الجانب الذاتى والجانب الإيديولوجى والجانب الفنى فى وحدة واحدة داخل النص .

فالدراسة النقدية للرباعيات لتحديد التكوين الفنى لبدعها استطاعت أن تكشف بنيتها الفنية ، ودلالاتها العامة فضلا عن الصورة الباطنية العميقة شبه الصوفية لصنّاع جاهل الشاعر الفنان . بل إننا نجد فيها كذلك على حد قول يحيى حقى التعبير الصادق الظريف الخفيف الدم عن مزاج ابن البلد من مصر ، وهكذا نرتفع فيها من الذاتى إلى القومى ومن الخاص إلى العام . وليس هنا مجال للتفصيل فى هذا . ويمكن الرجوع إلى الفصل الذى عقده يحيى حقى لتحليل وتفسير هذه الرباعيات فى كتابه « عطر الأحباب » . لست أغالى إن قلت إن هذا الفصل فى بعض فقراته من أعمق وأمتع ماكتب فى دراساته النقدية المعاصرة .

ونأتى أخيرا إلى المقاربة الفنية الجمالية فى رؤية يحيى حقى النقدية . ولعلنا عرضنا لجانب منها فى الفقرة لسابقة .. ولكنى فى هذه الفقرة حريص على إبراز أن يحيى حقى رغم اهتمامه فى منهجه النقدى بالأسلوب للغوى وبالجانب الذاتى والاجتماعى ، فى دراسته للنص لقصى والأدبى عامة ، ويرغم أن هذه الجوانب مرتبطة بالجانب الجمالى الفنى للنص ، فإنه كان فى بعض الأحيان

يسعى لدراسة هذا الجانب الجمالى الفنى فى تمايز واستقلال من الناحية المنهجية عن هذه الجوانب الأخرى ، وذلك لإبراز الهيكل الشكلى الخالص لهذا الجانب الجمالى الفنى . ولهذا قام فى إحدى مقالاته بدراسة تكرار الفاظ بعينها فى نص معين أى أدخل الإحصاء ودلالات الأرقام فى مجال النقد ، لتحديد دلالة معينة فى هذا النص ونجح فى الوصول إلى نتيجة أغضبت صاحب النص . [عطر الأحباب ص ٤١] وله دراسة إحصائية مماثلة لجموعة قصص جزائرية لمحمد ديب [خطوات فى النقد ص ٢٤٤] . ولعل فى تمييزه بنية النصوص القصصية بين النمط الاستاتيكي والنمط الديناميكي أن يكون كذلك تأكيداً لمحاولته إبراز الخصوصية الفنية فى استقلال عن الدلالة الاجتماعية والبعد الذاتى . ولقد طبق هذا المنهج على أدب نجيب محفوظ فى دراسة بالغة الأهمية فى كتابه « عطر الأحباب » . وهو فى هذه الدراسة لا ينتهى إلى تفضيل نمط منها على النمط الآخر سواء من الناحية الفنية أو الدلالية . وإنما يكتفى بإبراز ملامح كل نمط فى تجلّيه فى نص من النصوص . وهو يبرز النمط الاستاتيكي فى بعض أعمال نجيب محفوظ وخاصة فى عناوين العديد من قصصه ، التى تعبر عناوينها عن أماكن مثل خريطة المدق ، وخان الخليلى ، وبين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية إلى غير ذلك . وهو يعرض بعد ذلك للبنية الداخلية للرواية الاستاتيكية كالثلاثية مثلا فيبين ما تتسم به من اتساق وأسس راسخة فى الأرض ، فضلا عن تقسيم الرواية إلى فصول تكاد تكون متساوية الحجم ، والزمن فى الرواية امتداد طولى يصحب الإبطال من نقطة البداية ، فلا قفزة إلى الوراء [فلاش باك] ولا أحلام ، فالأحلام قفزة إلى الأمام أو إلى الخلف . ثم هناك العناية

بالتفاصيل الدقيقة . وليس معنى هذا أن ألفاظ هذا النمط مغلوطة العيار - على حد تعبير يحيى حقى - وإنما هي مقدرة بحكمة وأما النمط الديناميكي فهو على خلاف كل هذه السمات التي اشرنا إليها في النمط الاستاتيكي . ويمثلها عند نجيب محفوظ رواية **اللص والكلاب** . وإذا كنا نجد في الثلاثية تقارباً بين الحادثة ودلالاتها ، فالأحداث نفسها تقول كل شيء ، فإن الدلالة في **اللص والكلاب** أضخم بكثير من الحادثة . وإذا كنا نجد في الثلاثية تفصيلاً ، فإننا في **اللص والكلاب** لا نجد إلا خلاصة الخلاصة . [راجع فصل الاستاتيكية والديناميكية

في أدب نجيب محفوظ في « عطر الاحياء » ص ٨٤ - ١٢٢]

وبرغم أن يحيى حقى - كما ذكرنا - لا يفاضل في دراسته النقدية بين النمطين ، ولكننا نحس في قراءتنا لأدبه ، بل في حديثه النقدي نفسه أنه يفضل النمط الديناميكي . فهو عندما يشير إلى التفاصيل في النمط الاستاتيكي يقول « إنها تغيظني في بعض الأحيان » [المرجع السابق ص ٨٨]

على أن المهم أن نؤكد في نهاية هذه الفقرة أن يحيى حقى ، لا يكتفى في منهجه النقدي بدراسة الأسلوب اللغوي والبعد الذاتي والاجتماعي في النص القصصي أو الأدبي عامة ، وإنما يحرص كذلك - كما رأينا - على اكتشاف الخصائص الفنية والتشكيلية الخالصة بمعزل عن الدلالة الذاتية أو الاجتماعية للنص . وهذا أفق من آفاق الرؤية النقدية ليحيى حقى التي لم تكن تجرد عند حكم مطلق ، أو إطار مغلق ، أو معيار نهائي جامد بل كانت دائماً تتطور وتتجدد بتجدد الحياة وتجدد الإبداع .

ولهذا فإن هذه المحاولة لتحديد معالم الرؤية النقدية ليحيى حقى ، هي مجرد مقاربة أولية ، تحتاج إلى المزيد من الجهود العلمية المكثفة للإحاطة بالتراث العظيم النقدي والإبداعي الذي خلفه بالتراث العظيم النقدي والإبداعي الذي خلفه لنا أديبنا الكبير العزيز يحيى حقى ، والذي سيظل قيمة رفيعة ملهمة في ثقافتنا العربية الحديثة

<http://beta.Sakhrit.com>





العقيدة اللغوية عند يحيى حقي

ليست حفاوة الكاتب الكبير يحيى حقي باللغة خافية ، على « المعنى » عنده من ناحية ، ولا يُبتسر « المعنى » كـ كتب عنها هو نفسه كثيراً وخصّها بالحديث في أكثر من « بما أسماه » الإيجاز النبيل الكريم . هو سر البلاغة في العربية ، وكان من مميزاتها في صدر الإسلام ^(١) .

قال مرة مامعناه إنه يؤثر أن تُذكر له عنايته باللغة ، في القصة وفي النقد ، إذا لم يُذكر له شيء آخر .

ولا شك في أن إسهام يحيى حقي في تطوير فنّ القصة مما لا يُنسى ، وأن عمله الدائب في تقلييب الفكر في شتى مناحي النظر ، تاريخاً ونقداً وتنظيراً وتاملاً وسياحةً في آفاق الفنّ على تنوعها ، رصيدٌ ثمين ويُمّ خضم للدارسين أن يقعوا فيه على درر نادرة ، أو على الأقل ، على ما يؤثر الفكر ويستتفر التفاعل النشيط .

فاضت الأقلام ، وسوف تغيض إلى أمد طيل ، كما اتصور ، في العلاقة الخاصة التي تربط بين الكاتب الكبير ولغته ، وكتبت - كما كتب غيري - عن دقته الصارمة في هذا السياق بحيث لا يتحيّف السُرف والتزويق والإطناب

وفي العودة إلى محاضراته الضافية التي أوردها في كتابه الهام « خطوات في النقد » ^(٢) بعنوان : « حاجتنا أي أسلوب جديد » غنية لن يريد الاستزادة من عقيدة يحيى حقي الفنية في هذا السياق .

على أن الجانب الذي أريد أن أناقشه قليلاً الآن هو ما يسميه يحيى حقي « الحممية » في الأسلوب ، أو ما يسميه مرة أخرى « الأسلوب العلمي » الذي :

« يعتمد على تحديد المعاني وبالتالي اختيار اللفاظ محددة لها ، بل أقول اللفاظاً حتمية بحيث لا يكون المكان صالحاً إلا للفظ واحد ، ويتعذر أن يُستبدل به لفظ آخر » ^(٣) .

ويبادر الكاتب الكبير بنفى مظنة قد تطرا على ذهن قارئه :

إنني أتكلّم عن الأسلوب الأدبي ، الجمال من شروطه الأساسية التي لا غنى عنها ، ولا يوجد فنٌ بلا صنعة ^(١) ، « إنني لا أنكر موسيقية الأسلوب بل العكس . أتمسك بها وأحرص عليها حرصاً شديداً . أعني أن تستمد موسيقى الأسلوب لا من الأثر البدائي الآلي الذي يولد ويموت عند التلفظ بالكلمات والانبهار بأول رنينها ، بل تُستمد من روح الكاتب ، من نفسه ، مزاجه ، شعوره ، فيضه ، انطلاقه .. تسمو .. إلى لحن غنى أعمق ، متشابك ، ينشأ بالتأمل الشامل والصبر» ^(٢) .

وعلى سبيل الاستطراد فما ... أصدق هذا الكلام وما أقله في حسم المعركة الصاخبة الزائفة عن « قصيدة الوزن » أو « قصيدة النثر » وهي التي يشور عجاجها ، ما يزال ، حتى الآن ، فيما قد خُلس الناس منها منذ أمد بعيد ، ولعلنا - في تراثنا المجهول المهمش نفسه - كنا قد خلصنا منها حقاً ، من زمان) .

سوف أنهى عرضي لجوهر عقيدة يحيى حقي اللغوية ، باقتباسين أوردهما في محاضرتيه . الأول عن باسترنك : « الألفاظ ، كلها صائبة تسقط في وعائها الرسوم الذي خلق لها » ^(٣) . ويعلق يحيى حقي « لقد شفى باسترنك تغليلاً في من قديم »

والثاني عن كونفوشيوس :

« .. حين لا توضع الألفاظ في مواضعها تضطرب الأذهان .. »

جوهر هذه العقيدة ، إذن ، في تصوّري ، هو أن هناك

كلمة واحدة فقط تؤدّي معنى بذاته ، هناك لفظ ، أو تركيب لغوي واحد فقط يفي بمقتضيات إحساس ما ، أو موضوع ما ، ليس لهذه الكلمة ، أو اللفظ ، أو التركيب من بديل ، إنما « حتمية » و « علمية » ليس أمام الكاتب من مناص عن أن يجد هذه الكلمة بالذات ، هذا التركيب وحده ، هذا اللفظ دون غيره لكي يوضع في موضعه ، لكي يسقط في وعائه المرسوم الذي خلق له .

وما من شك عندي أن هذه « الدعوة » - الدعوى ، في سياق التطور التاريخي للكتابة عندما منذ أوائل القرن حتى الخمسينيات على الأقل - ربما حتى الآن أحياناً - كان لها فضل كبير في العمل على نفي الترهل والتهذل والحشو عن الكتابة ، بل أكثر . أهمية هذه الدعوة أكبر ربما لا يقاس إذا رأينا سعيها نحو تنقية الفكرة ، وتحديد الحسّ أو الانفعال وضبط التعبير عن العاطفة (مثلاً) بحيث لا تجور عليها العاطفية أو الميوعة أو التسايل ، وبحيث يُبلور ذلك كله ، ويُقَطَّر ، في ضوء ساطع وناصع ، وهي أساساً دعوة إلى الخلاص من القوالب المكرورة المبتذلة التي بلغ من تسطحها أن فُقدت أثرها ، وثلمت طعناتها (إلا إذا استُخدم القالب لدحض القالب وتعرية ما فيه من خواء ، في أساليب المحاكاة الساخرة التي يسميها الغربيون « البارودي » ، على سبيل المثال) وقد ظل الكاتب الكبير يجاهد باستمرار لكي يصل إلى نفي هذه الصياغات عن الكتابات القصصية - والنقدية - التي تصلصل فيها هذه العُملات الماسحة المبرّجة التي لم يعد لها رصيد ، لا لمجرد أن فعاليتها قد أهدرت ، بل لأنها أولاً وأساساً أصبحت لا تعني شيئاً ، أو لأن « الكاتب » يلجأ إليها عن فقر في الروح أو جُذِبَ في الفكر أو إيتارٍ للاستسهال .

إذ إن اللفظ ومطاقته الكلمة وشحنتها ، اللغة ومضمونها

لا فصل بينهما ، بحال ، كما هو يديهى ومعلوم وإن كنا قد
نتساق إلى نسيانه في بعض الأحيان .

ومن هنا مدخل إلى مناقشة هذه العقيدة اللغوية التي
وإن كانت ماثرة كبيرة ، إلا إنها تظل تثير عندي قدراً من
التفكير .

ذلك أن هذه العقيدة تقوم على أساس متضمن ومفترض
وليس موضوعاً للمناقشة عند صاحبها : هو أن ثم معنى ،
ثم إحساساً ، ثم موضوعاً هو قائم هناك ، محدد ، مائل
بذاته في الخارج ، في عالم أو منطقة مسدل عليها ستار
« اللا إفصاح » ، في « وعاءٍ مخلوق لها » - وأنه
مفروض ، سابق ، كامل في ذاته (وإن كان ذلك « بالقوة »
كما يجري مصطلح الفلاسفة القدامى) هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى هناك الكلمة أو اللفظ أو التركيب
اللغوي الذي على الكاتب أن يجده ، ما أسعده حين يقع
عليه ، هو وحده ، فقط ، دون غيره ، لا يدبل عنه ،
لا مناص منه ، فهو « حتمى » ، نهائى ، وعلى الكاتب أن
يقتنصه أو أن يأتيه به الإلهام - الذي يتأتى عن صنعة
عريقة ، فلا فنٌ بدون صنعة .

هل هذا الفصل الحاسم القاطع « الدال »
و « الدلول » برطانة هذه الأيام ، بين الملكتين ، العالمين ،
المنطقتين : عالم المعانى وما يجرى مجراها من ناحية ،
وعالم الألفاظ وما هو يسبيلها من ناحية أخرى ، هو الذى
يُفهم من هذه العقيدة اللغوية الفنية ؟ هل هذا
ما تتضمنه - أو ما تقوم عليه من أساسٍ مفترضٍ سلفاً ؟
أم أن الأمر على غير ذلك .

أى أن الكلمة - بعينها - تسهم هي نفسها إسهاماً
جوهرياً في إيجاد المعنى ، وتكوينه ، في خلق هذا الحس -

أو الانفعال - الذى لا يوجد حقاً وفعلًا إلا بها .
أى أن الكاتب لا يجد ، بل يُوجد .

لا يبحث عن حقيقة واقعية ماثلة سلفاً خارج الكتابة ،
بل إن حقيقة الكتابة لا تتولد إلا بالكتابة نفسها ، ويتفاعل
متبادل بين شقين هما في تصوّر عنصر واحد أو جوهر
واحد ليس فيه اقنومان مختلفان .

أى أن المعنى - بعبارة مبسطة وتلخيصية - لا يوجد
إلا في حدود الكلمة - أو التركيب اللغوي - الذى يوجد
ولا يقع عليه جاهزاً ، مُنتظراً .

الصياغة بذاتها مقوم جوهرى من مقومات المعنى .
ليست تابعة له ، هي تسهم في إقامة وتخليق وعائها ،
وتشكله ، وليس المعنى ، بدوره ، سلبياً ينتظر الكلمة لكي
تتبعته من عدم . إنه إذ يجوس في روح الكاتب أو فكره
يتطلب التحديد والتدقيق والضبط في عملية متبادلة الأثر
والتكوين معاً .
فهل هذا - في نهاية الأمر - هو ما يلتقيه كاتب هذه
السطور مع مؤدى العقيدة اللغوية عند يحيى حقى ؟

جانِب آخر هام في خبرة يحيى حقى اللغوية ، يشف عن
شجاعة لعلها لا تتمشى إلا مع صدقٍ فنى - ونفسى -
لا مرأه فيه هو مقدرة هذا الكاتب النادر على أن يدرج - بل
يدمج - في كتاباته القصصية والنقدية على السواء ، كلماتٍ
وتركيبي يمنحها أو يلتقطها من « اللغة » الشعبية
المصرية ، بذوق مهرفٍ وحس دقيق - دأبه دائماً :

انظر - مثلاً ، هذا الذى يأتى إذ أدب يدى في مخلاته
الغنية العامرة ، هكذا ، نحو الاختيار من كتاب واحد ،
وأخير ، هو « كناسة الدكان » (٣) .

- بدا كأنه رث قديم ، كُتبه ، روبايبكيا .

- ربنا لا يحكم علينا بفضيحة

- ها هو ذا بهم بالصحيان

- صوت كاكاة الغراب

- تاخذهم بعيلهم

- تقريص العجين

- يتصاعد هُبُو

- المُلظظ الجسد

- رمى الجنت

- يرجع مرجوعنا

- رجل ظريف بحبوج

وهكذا ، وهكذا غيره كثير .

فهذه تأتي ، في سياقها ، لأنها كلمات وتراكيب مشحونة بطاقة من القدرة والفعالية ، ومحملة بإيحاءات من تراث الشعب وخبرته وروحه ، لا تحل محلها - ولا من بعيد - كلمات فصيحة لا غبار عليها ولكنها تحمل دلالات أخرى وتراثاً آخر له مصداقيته بلا شك في سياقات أخرى . أما هذه فلا بديل عن نكهتها الفواحة يعطر الدلالات ، لها مذاقها الحريف اللاذع أحياناً ، أو العذب السلسال حيناً آخر ، ولها نفاذها إلى الصميم ، والحميم كما تقتضيه ضرورة الفن ، أو الحكى ، أو الدعابة البقطة أو غيرها ، كما أن لها فعاليتها في شحن النص بطاقة

محركة ، منعشة دائماً حتى إن كانت مؤسية .

وعلى الرغم مما قد يبدو هنا من أن الكاتب الكبير يتسبط مع قارئه ويفرش له البساط الأحمدي ، وإن وراء ذلك صرامة في دقة الكتابة ، هي صنو الحساسية المشحونة بعرفة عميقة ومخالطة وثيقة للناس الذين على باب الله ، والتي تتأتى عن أذن صحو يقظة مدركة لظلال المعاني ، وتنغيمات المعاني ، وعن ذوق مصفى قادر على الالتقاط والفُرْز والانتقاء ، وعلى ضربات القلم التي تبدو عفوية وفطرية لفرط تجويد صنعتها .

وصحيح أن إبراهيم عبد القادر المازني - ذلك العظيم - قد اختط بدايات هذا الطريق ، وغامر فيه ، ولكن المازني كان يلتزم بأن تكون اللفظة أو التركيبة العامة هي في أصلها فصيحة غرّفت عنها فصحاء عصر الإحياء لشبهة عندهم أو استعلاء عما يستخدمه العامة ، لكن يحيى حقى لم يكن يتردد في أن يغرف بملء اليدين من الرصيد الشعبي الحى الموار أياً كان محتد الكلمة أو عراققتها أو جذنها وطرافتها ، تحدوه في ذلك - كما أتصور - تلك الرغبة المشعوفة بتلمس الدقة والضغط والتحديد وانطباق الكلمة والمعنى انطباق الجسم والروح ، أو ، إذا شئت ، تلك العقيدة اللغوية التي ألهمت عمله الزاخر الغنى ، وملات دكانه العاмер المحتشد .

(١) خطوات في النقد ، ص ١٧٢ .

(٢) الهيئة العامة للكتاب ، مؤلفات يحيى حقى رقم (٥) ، القاهرة ١٩٧٦ .

(٣) المصدر نفسه صفحة ١٧٢ .

(٤) المصدر نفسه صفحة ١٧٢ .

(٥) المصدر نفسه صفحة ١٧٤ .

(٦) المصدر نفسه صفحة ١٨٠ .

(٧) كتاسة الدكان ، سيرة ذاتية ، يحيى حقى ، دار الهلال ، كتاب الهلال ، العدد ٤٩٢ يناير ١٩٩٢ .



عطر عاشق البساطة وقيمة الأدبية



سنوات من رحيله . فقد كان يحيى حتى طاقة إنسانية كبيرة تبدل جذريا ، وإن برقة بالغة ، حياة الذين اقتربوا منه ، وقبلهم في رحابه .

لكن العزاء أنه لم يرحل عنا إلا بعد أن اكتمل نشر مؤلفاته بطريقة رضى عنها ، ومن منبر النشر الأساسى في مصر التى أحبها ، ولم يرض بغير تكريمها له بديلا ، وتركته الأدبية الكبيرة تؤكد لنا أنه سيظل فاعلا في الحياة الأدبية ، وكأنه معنا لا يريم . فلا يمكن لمن يعرف هذا الكاتب الكبير معرفة شخصية إلا أن يزيد رحيله وعيه بما كسبته الحياة الأدبية من قيم ثقافية وأدبية كبرى عبر أعماله . وهى قيم ستبقى معنا طالما بقى في الحياة الأدبية شيء من وعيها بذاتها ، ومن إدراكها لتاريخها . ومن حرصها على ذاكرتها الثقافية والقومية على السواء . لأن يحيى حتى الإنجاز الأدبى والثقافى الكبير باقٍ في حياتنا

هل يمكن للكلمات أن تعبر عن فداحة خسارتنا برحيل الكاتب العظيم والإنسان الكبير يحيى حتى ؟ وهل يوسعها أن تحمل شيئا من عطر هذا الحبيب الذى ارتحل بعد أن كرس حياته المديدة لعشق الكلمة ، والترنم بأنشودة البساطة ؟ وهل تستطيع كلمات الرثاء في المقالات التى تكتب الآن بعد رحيله أن تعزينا عن فداحة الخسران ، وقدر فُض في وصيته الناصعة الصارمة طقوس العزاء ، وسرديات الواجب الرسمية الثقيلة التى تنصب بعد رحيل المشاهير ثم تنفض . لا تنصب لهم وإنما للذين احترفوا الاستفادة من الموالد والسرديات ، والأعيب الشهرة الإعلامية التى أدار لها ظهره ، ولم يعبأ بها أبدا طوال حياته المديدة الخصية ، لا أظن أن باستطاعة الكلمات أن تعبر عن خسارة الذين عرفوه عن قرب ، وغمرهم بغيض كرمه واهتمامه . سنفتقد انسحابه من الحياة الثقافية العامة ، وعزوفه عن المشاركة فيها قبل

كأنه كبير نزل منه بعد رحيله كما استفدنا منه أثناء حياته ، يمتد على مدى ثمانية وعشرين كتابا هي جُلُّ مؤلفاته الكاملة ، وإن لم تشمل مترجماته التي لا تقل أهمية عن تلك المؤلفات . والتي أرجو أن تعيد الهيئة المصرية العامة إصدارها ضمن سلسلة مؤلفاته ، ليكتمل بها إنجاز الرجل النضى ، الذى لا شك عندى فى أن الدارسين فى مصر وخارجها سيعودون إليه كثيرا . وقد شاعت لى الظروف أن أصبح أستاذنا الكبير فى فترة العمل على نشر مؤلفاته الكاملة تلك ، وأن استوعب منه دروسها .

فقد كان يحيى حقى مشغولا طوال فترة نشاطه الثقافى العام بالأدوار المتعددة التى لعبها منذ توليه لإدارة مصلحة الفنون ، وحتى انتهاء فترة رئاسة تحريريه لمجلة (المجلة) وبالقيم الثقافية والأدبية التى أراد إرساها من خلال هذه الأدوار المتعددة . وما إن انتهت فترة عمله فى (المجلة) بتلك الطريقة الرديئة التى عصفت بها طلائع التردى بقيم العقل المصرى ، منذ هجمتها الشرسة عليه فى مطلع السبعينيات ، حتى قرر الرجل العمل على جنى إنجازه النضى ، وإعادة نشره ، ليلعب به الدور الذى حرّمته منه هجمة التخلف القبيحة ، عندما أقصته عن (المجلة) .

وحينما أتذكر ما حدث الآن بعد أكثر من عشرين عاما من وقوعه يتأكد لى أن هذا الكاتب العظيم كان قد أدرك حقيقة المؤامرة على عقل مصر ، منذ البداية ، ولم تكن ملامحها البشعة قد أسفرت عن نفسها بعد . ولا هبطت على الواقع جفافا ظلماتها التى أطبق على عقد السبعينيات برؤيته . فقد كانت إزاحته عن مجلة (المجلة) فى نهاية عام ١٩٧٠ ، وإحلال عبد القادر انقط محله بالطريقة التى تمت بها ، هى المقدمة لممارسات

التردى وإغلاق (المجلة) ، وزحف الظلام ، وإغلاق بقية منابر العقل والاستنارة ، بعد أقل من عام على هذا التاريخ ، حينما عصفت المؤامرة نفسها ببقية مجالات وزارة الثقافة السبع . ولم يستسلم الرجل للمؤامرة ، وقد أدرك قبل غيره مراميها ، ورحل عن (المجلة) بالطريقة التى رحل بها ، والتى أكدت حرص الكاتب فيه على كرامة دوره ومنيره ، ورفضه المساومة على استقلالية الكلمة وحريتها .

وقرر يحيى حقى أن يواصل المعركة بطريقته ، وهو على مشارف السبعين ، وأن يضئ بأسلوبيه الدمث الهادئ الحفيف شعته ، التى يردّ بها عن الواقع الأدبى المصرى جفاف الظلام . وأن يعيد نشر كتبه الستة عشر ، وأن يجمع كذلك ما نشره فى الصحف والمجلات ، ولم يصدره فى كتب من قبل ، وهو ما ملا اثنى عشر كتابا آخر ، وكانت « الجامعة الأمريكية » ، فى هذا الوقت ، تستعد للعب دور أكبر فى الإعداد للهيئة الأمريكية على الواقع المصرى . فالهجمة مدروسة ومنسقة . وبدأت مشروعا نشريا طموحا يتسهدف إصدار الأعمال الكاملة لعدد من كبار الكتاب فى مصر ، واتصلت بكتابنا الكبير تعرض عليه مبلغا كبيرا ومغريا ، مقابل حصولها على حقوق نشر أعماله كلها ، لتبدأ بها هذا المشروع بداية قوية بكتاب له رصيده ومكانته . وأخذ يحيى حقى يناقش الفكرة مع كل أصدقائه من الكتاب والمثقفين ، لا يهدف الاستفادة بأرائهم أو الاستعانة بهم على قراره فيقينا أنه قد قرر منذ اللحظة الأولى موقفه . ولكن لكى يشركهم فى الوعى بما ينطوى عليه قراره من دلالات ، ولكى يخلق معهم تيارا من الأفكار القادرة على استشراف ملامح المؤامرة ، وهى لما تزل بعد نذرا فى الأفق بعيدة . وليرس معهم بالقرار قيمة أخرى من القيم الأدبية والفكرية

الكبيرة التي رسخها في حياتنا الثقافية .

لم يكن لديه شك في أن إصدار الأعمال الكاملة للمؤلف من القيم الجديدة التي يجب إرساؤها في الواقع الثقافي المصري . وكانت هذه القيمة وقتها ، عام ١٩٧١ ، غير معروفة فيه . ولم يكن لديه شك أيضا في أن إرساء هذه القيمة لا بد أن يتم من خلال المؤسسات الثقافية المصرية ، وليس من خلال « الجامعة الأمريكية » التي كان له عليها تحفظات كثيرة . وكان هذا زمن بداية التكاليف على المال وفقدان المعايير وانقلابها ، وكان ما تعرضه « الجامعة » من مال كمقدم عند التعاقد أكثر من ثمن شقة فاخرة على النيل في هذا الوقت ، ولم يكن يحصى حقي في يوم من الأيام بالغ الثراء ، ولكنه قرر من البداية أن يرفضه ، ولا يستسلم لإغراءاته المعوية . وقد صحبني معه أكثر من مرة أثناء لقاءاته مع ممثل الجامعة في هذه الدورات ، لأنه كان يريد أن أشرف على طبع أعماله الكاملة (غير أن سفرى إلى إنجلترا للدراسة حال دونه والقيام بهذه المهمة التي كنت أطلع لأدائها بشغف . وقام بها خير قيام الصديق الأستاذ فؤاد دوازة) . ولم أدرك حتى نهاية تلك المفاوضات التي كان أن يؤكد لي في كل رحلة عدم ارتياحه للمشاركة فيها ، إن هدفه كان وأد المشروع الأمريكي كله ، لأنه لم يريد لتلك المؤسسة « المشبوهة » أن تكون هي راعية هذه القيمة الأدبية المهمة ومنفذتها . وأنه لورفض الفكرة بداءة دون مناقشتها بطريقته الدبلوماسية اللبقة ، أو النجاح في دفعهم للتخلي عنها ، فقد يحاولونها مع كاتب آخر غيره يقبل بتنفيذها معهم .

وقد وأد موقف يحيى حقي الهادئ المشروع في مهده . وانصرف هو بكتبه إلى الهيئة المصرية العامة للكتاب يتفاوض معها على نشر أعماله ويقبل منها كل

ما رفض قبوله من ناشري « الجامعة الأمريكية » . كانت الهيئة في هذا الوقت برئاسة محمود الشنيطي تدخل مرحلة الكون الثقافي ، وتتخلى عن أدوارها القديمة في رعاية الثقافة ونشرها . بل وتنقلب عليها في محاولة لتضييق الخناق على الثقافة والمثقفين ، حتى ينفض من ينفض منهم عن الثقافة ، ويخرج من خرج منهم من البلد برمته . وقد أحكمت حلقات المناخ الثقافي الطارد ، وكرس مطابعها لطباعة علب السجائر ، وتحقيق الربح التجاري . لذلك كان محمود الشنيطي يتفاوض معه من موقع من لا يريد تنفيذ أى مشروع أدبي ، ناهيك عن مشروع كبير من هذا النوع ، ولكنه لا يملك الحجة الثقافية أو الفكرية لرفضه . لذلك تعاقد معه على طبع الأعمال الكاملة ، وغبنه في التعاقد غبنا ماديا مجحفا . ومع ذلك قبل يحيى حقي العقد ، وهو الذى رفض عرض « الجامعة الأمريكية » المالى المغري ، الذى يبلغ عدة أضعاف ما عرضته الهيئة عليه ، وفي فترة كان فيها للمال قيمة . لكن المال لم يكن في يوم من الأيام من القيم التي يحرص عليها كاتبنا الكبير . وكان كل ما يهمه هو أن يرسى قيمتين : أولاها أن يبدأ تقليد إصدار الأعمال الكاملة من بيت الكتاب المصريين ، وليس من قلب تلك المؤسسة الأمريكية المزروعة في ظهريهم . ومن يتأمل ما أثمر عنه هذا التقليد اليوم في الهيئة المصرية للكتاب . وعدد الكتاب الذين طبعت أعمالهم بها يدرك أن الدرس الذى أرساه قد أتى بعض ثماره . وثانيتهما أن تتوفر أعماله في أيدي القراء ليلعب من خلالها الدور العقل والتنويرى الذى حرمت منه المؤامرة الدينية التى انتهت بإقصائه عن (المجلة) . فقد كان الرجل حريصا على أن يظل فاعلا في الحياة الثقافية . وأن تظل جذوة القيم الأدبية والفكرية ، التى عمل على إرسائها حية ومنتقدة فيها . وقد فعل ، ولابد أنه سيد في هجتمه

الآخيرة ، حينما أطلت روحه على سماء القاهرة ، لتجد أن كتبه قد ملأت شوارعها عقب رحيله ، وقد طرحتها المناسبة في الأسواق بفزارة ملحوظة .

ومن أبرز هذه القيم التي أرسنها كتبه ، كما يقول لنا ، في مقدمة الطبعة الكاملة لمؤلفاته والتي دعاها « اشجعلن عضو منتسب » ، هي الدعوة إلى حتمية ملازمة اللفظ للمعنى ، بحيث لا ينقص عنه أو يزيد . وهي قيمة كرس لها جل جهده الأدبي . إذ يقول : « لست أخجل من القول بأنني منذ أسكنت بالقلم ، وأنا معتلى ثورة على الأساليب الزخرفية ، متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد ، أسميه الأسلوب العلمي الذي يهيم بالدقة والعمق والصدق . ولقد أرضي أن تغفل جميع قصصي وكتاباتي . ولكنني ساحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتي للتجديد اللغوي في محاضرتي » حاجتنا إلى أسلوب جديد ، وفي كثير من كتاباتنا الأخرى . والأسلوب الذي اطلب به هو أسلوب علمي يتميز بطلب الحتمية والدقة والوضوح ، لأن اللفظ عندي هو وعاء الفكر ، ولا وضوح لفكر إلا بهذا الأسلوب العلمي الدقيق . ومفهوم الحتمية ، حتمية اللفظ . هو أن يختار كل لفظ بدقة ليؤدي معنى معيناً ، بحيث لا يمكنك أن تحذفه أو تضيف إليه لفظاً آخر . أو تكتب لفظاً بدلاً من آخر . ولذلك قد اكتب الجملة الواحدة ثلاثين أو أربعين مرة حتى أصل إلى اللفظ المناسب الذي يتطلبه المعنى . وأهمية هذه الدعوة ترجع إلى أنها تعود الذهن على عدم استعمال اللفاظ عائمة ، ومعانيها غير محددة . وموضوعة في مكانها بلا سبب واضح . فمثل هذه الالفاظ لا تحل بالمعنى فقط ، بل تشل قدرة الذهن على التفكير الناضج المحدد . ولذلك اضيق أشد الضيق باستهانة الكتاب باللفظ ،

واستخدامهم كلمات بلا معنى . ولكنني أشرت مع ذلك كله إلى يبدو على الكلام أثر من عرق الكتف وجهده ، بل لابد أن يختفي هذا كله ، حتى ليبدو الأسلوب شديد البساطة . عليك إذا عزلت على العود ألا تسمع الناس خطبة الريشة . وإذا كتبت ألا تسمع القارئ صرير القلم .

هذه الدعوة إلى الدقة والنصاعة والبساطة والوضوح لا تنأى إلا عن عشق حقيقي للكلمة ، وولع صادق بالتغني بالفنونة البساطة . وهو عشق يتجلى في كل ما كتبه هذا الفنان العظيم من قصص ونقد وتأملات . ففي قصصه هذا الشغف الواضح بالبساطة والصدق ، وتنقية لغة التعبير الأدبي عامة ، ولغة القصة خاصة ، من ميراث طويل ثقيل من النهنات العاطفية ، والشطحات الرومانسية ، والزخارف الأسلوبية السقيمة ، بصورة تخلقت معها على يديه لغة قصصية فريدة في إيقاعها ، وقاموسها ، وتراكيبها ، وقدراتها الدلالية ، ولغة متوجهة بالحركة ، متبسة بالاقتصاد والتركيز . متدفقة بالحياة ، نابضة بالرموز والإحياءات ، قادرة على التجسيد ، وقد تمكن من خلق هذه اللغة المتميزة برغم - أو ربما بسبب - قلة إنتاجه القصصي وشحته . فمع أنه بدأ كتابة الأقصوصة ، ونشرها عام ١٩٢٦ ، وواصل ذلك لأكثر من أربعين عاماً وحتى عام ١٩٦٨ ، فإنه لم يصدر سوى خمس مجموعات من الأقاصيص هي (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ و (دماء وطن) ١٩٥٤ و (أم العواجز) ١٩٥٤ و (عنتر وجوليت) ١٩٦٠ و (الفراش الشاغر) ١٩٨٦ ، التي ضمت إلى جانب قصصه الباكورة قصص مجموعته الصغيرة الأخيرة (سارق الكحل) ١٩٨٥ . بالإضافة إلى رواية واحدة قصيرة هي (صبح النوم) عام ١٩٥٩ . لكن تأثير هذه الأعمال آلت على

تطور القصة العربية - في مصر خاصة - ودورها في إنضاج ملامح هذا الجنس الأدبي وبلورة معمله ، تأثير هام ودور كبير بأى معيار من المعايير . ليس هذا فقط بسبب القيمة الفنية والجمالية المتميزة لقصص يحيى حقى ، ولكن أيضا لدوره الجوهري في تطوير مواضع هذا الشكل الأدبي ، وإرساء تقاليده الهامة فضلاً عن التأثير على عدد كبير من كتابه المرموقين .

ولا تعنى قلة أعمال يحيى حقى القصصية تلك بأى حال من الأحوال ضيق عاله أو محدوديته . فعلى العكس من معظم معاصريه لم يحصر يحيى حقى نفسه في عالم الطبقة الوسطى في المدينة ، أو يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الاجتماعى . ولكنه حاول ، وبذلك من قيمه الأدبية المهمة التى أسستها كتابته القصصية . أن يقدم إلى جانب شرائحها المتعددة أبناء القاع الاجتماعى في المدينة والقرية على السواء . فزخر عاله بالعديد من النماذج البشرية المبهورة ، والثرية في إنسانيتها ، أو تجربتها ، برغم هامشيتها الاجتماعية ، بصورة يعد معها عاله من أوسع العوالم القصصية رقعة على الصعيدين الاجتماعى والجغرافى . إذ نجد فيه العديد من شرائح الطبقة الوسطى المصرية ، ونماذجها الدالة والمأسوية معا . كما نعثر فيه على العديد من الخدم ، والباعة الجائلين ، والحرفيين ، والشحاذين ، والمبخرين ، والدراويش ، والعاهرات ، وبائعى الزوبابيكيا ، والخاطبات ، والرعاة والفلاحين ، وقاطعى الأحجار ، والمجرمين ، وغيرهم كثيرون . من أبناء القاع الاجتماعى في المدينة والقرية ، وتمتد رقعته المكانية من القاهرة حتى ادغال الصعيد . وحتى يستطيع يحيى حقى تصوير هذه التنوعات الشخصية على الشخصية المصرية فإنّه يركز عاله جغرافيا حول محورين أساسيين : اولاهما حي السيدة زينب

الشعبى ، وثانيهما القرية المصرية في الصعيد . ومن خلال هذين المحورين « الشعبيات » و« الصعيديات » استطاع أن يقطر بالفن روح مصر ، وأن يسبر شارات حياتها التحتية اجتماعيا ، وروحيا ، وفلسفيا ، في المدينة والقرية على السواء ، وأن يتجاوز السمات السطحية للمنطقة التى يتعامل معها ، والصيغة المحلية للأحداث أو الشخصيات التى يجسدها ، ليصل إلى الإنسانى والعام ، دون التضحية بتوهج التجربة ، أو خصوصيتها .

وثمة قيمة منطلقية أخرى في هذا المضمار وهى أنه حاول منذ بداياته المبكرة أن يتجنب اللون المحلى ، وأن يقدم نماذج إنسانية فريدة ومتميزة . لأنه كان واعيا بأهمية الاختيار كعنصر مهم في العمل الفنى ، ولذلك لم يحوم طيلاً حول كشوفه الفنية والمضمونية الأولى ، مثل محمود تيمور أو توفيق الحكيم أو نجيب محفوظ ، بل حاول اوتناد بقاع يكر جديدة ، مع كل محاولة أقصوصية ، وتجنب عزف تنويعات متعددة على شخصياته وتجاريه . فقد آمن من البداية بضرورة التركيز والتجريب ، وبأهمية الخبرة العميقة والواعية بالتجربة الإنسانية التى يتعامل معها ، وبالشخصية التى يحاول أن يقدمها ، بكل ما فيها من تفاصيل دالة دقيقة ، وبكل ما تنطوى عليه كل منها من قيم ، ومعتقدات ، وأساطير ، وحكايات ، وخرافات ، وأغان ، وأمثلة ، وطقوس ، ومعلومات شعبية عن الطقس والنبات والحيوان ، وغير ذلك من العناصر التى تبلور رؤية الشخصية وأعماق التجربة التى تعيشها . وبالإضافة إلى المعرفة العميقة بالتجربة والشخصية معا ، فقد أرسى يحيى حقى في قصصه قيمة فنية على درجة كبيرة من الأهمية ، في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ القصص في مصر ، وهى أن الأقصوصة الجيدة هى أقصوصة ذات مقدمة طويلة

محذوفة ، لأن هذا الحذف يدفع القارئ إلى الإحساس منذ السطر الأول بأنه إزاء عمل حي وجسد فني متكامل . ويدخله في خرائط العمل الفني دون لف أو دوران . وقد ألزم بهذا المبدأ منذ البداية ، ولكنه الالتزام به من خلق وحدة التأثير ووحدة النغمة أو الوقع في أقاصيصه ، فضلاً عن ارتياد بقاع جديدة فيما يتعلق بدرجة النغمة والإيقاع . ويعتقد يحيى حتى أيضاً أن على القصاص أن يكون ملاحظاً من أرفع طراز ، لأنه ما أن يكف عن الملاحظة حتى يكف عن أن يكون فناناً . فالملاحظة البصرية الحساسة جوهرية بالنسبة للأقصوصة ، إذ تخرج بها من دائرة النثر الميت إلى أفاق السرد الفني ، أو بالأحرى القص المتوهج بالحياة ، والقادر على تجسيد الشخصية والحدث على السواء .

ويرتبط بقيمة حتمية اللغة وبساطتها ووضوحها عنده التركيز على دور العين والخبرة البصرية في مقابيل الدور التقليدي للآذان والخبرة السمعية والأعيب اللفظية . وادى هذا إلى تخليص الأقصوصة عنده من الحشو ، والمعلومات النثرية ، والمواظ ، والأحكام الأخلاقية ، وإلى ظهور أسلوب جديد يتم فيه الإخبار الفني عن طريق القص والإيحاء ، بالصورة التي اكتسبت معها الأقصوصة طاقة شعرية مؤثرة . ومن السمات التي ترتبط بالاهتمام بدور الخبرة والصورة البصرية مسألة تقديم للحدث والشخصية في ضوء النهار . وهل يستطيع القراء حياة الليل المشرقة ؟ إنه يقدم عالمه في ضوء الشمس الساطعة . ونادراً ما يظهر القمر في عالمه ، وإن ظهر فإنه يظل كموضوع للسخرية التهكمية الماكرة . وفي ضوء النهار تبدو الأشياء واضحة ، وحتى مغرم بالوضوح ، والنقاء ، والطبيعة المرئية في تنويعاتها الثرية . وولعه بوصف الطبيعة وتصويرها ليس بأى حال من الأحوال

تدلّها في هوى المشهد الطبيعي الجميل ، ولكنه وسيلة لتحقيق التكامل ، بل والتوحد أحياناً بين الإنسان والعالم المحيط به ، بصورة تتخلق معها تفاصيل العلاقة الجدلية الحميمة بين الفقراء والطبيعة عامة ، وبين فقراء مصر وحيواناتهم الاليفة خاصة . فمنذ فجر التاريخ والعلاقة بين المصري والحيوانات التي يتعامل معها متناصلة في الضمير القومي ، باعتبارها أحد تجليات علاقة أعمق بالكون وبالخالق معاً . وما أكثر صور الحيوانات وتمثيلها بين آثار مصر القديمة وألقتها . ناهيك عن أن ساعة القرية الزمنية لا تزال صياح الديك . أو شقشقة الطيور ، أو أخذ الحيوانات إلى الحقل ، أو حلبها ، أو العودة بها إلى المنزل بعد يوم العمل الذي تحتل فيه هذه الحيوانات دوراً ومكانة طقسية واضحة .

وهناك قيمة أخرى أسسها من خلال كتابته الإبداعية أيضاً وهي أن صمت الكاتب لا يقل عنده إفصاحاً عن قدرته على البوح والإفشاء . لأن على الكاتب عنده ألا يكتب لمجرد الكتابة ، وتسويد الصفحات بل يكتب فقط إذا ما كان لديه ، بحق ، ما يضيف إلى ضمير أمته ووجدانها أو إلى وعيها الأدبي فنياً ، أو مضمونياً . لذلك كف يحيى حتى عن كتابة القصة منذ عام ١٩٦٨ . وكان يوسع أن يواصل الكتابة كما فعل كثيرون غيره ، فانتجوا أعمالاً انحدرت بمستواهم ، أو راوحت به في مكانه ، لأنه يرفض أن يكرر الكاتب كشوفه وإضافاته الفنية أو النقدية ، وهيهات لمثل كشوفه أن تتكرر . بل تركها حتى ولو لم يستوعبها الواقع الثقافي في حينها . ومضى يضرب في أرض بكر ، ويكتشف اصقاعاً جديدة . فالإبداع لدى يحيى حتى قيمة فنية وفكرية وجمالية معاً . وعلى الكاتب معها أن يكون سابقاً لحساسيات عصره الفنية السائدة ، قادراً على اختراق حجب المستقبل الأدبي ، والتعايش معه ، بل

الذى يقدم استقصاءاته الشائقة حول اللغة والأسلوب .
إلى (هذا الشعر) الذى يطوف بنا فيه في محراب هذا
الفن الكبير . إلى (مدرسة المسرح) التى يصحبنا فيها
إلى المسرح ، فيكشف لنا عن نقذات ذات بصيرة نافذة ،
وحساسية فائقة ، و (تعال معي إلى الكونسير) الذى
يصحب فيه القارئ في شعاب تلتقى الموسيقى الكلاسيكية
الصعبة بلبونة ويسر نادرين ، وغيرها من الكتب التى تعد
علامات بارزة في مسيرة النقد العربى الحديث ، تؤسس
ملاحم نقد منهجى يرتفع بالنص النقدى إلى مستوى
الإبداع .

وأود هنا أن أشير إلى قيمة كبيرة أخرى تتعلق
بالممارسة الثقافية ، وبالكتابة النقدية معا ، وهى أن على
الكاتب أن يكون شاهدا أميناً على عصره ، وأن يكون
ذاكرة واقعه الحية ، وضميره الأدبى الواعى . هذه القيمة
هى وراء شهادة يحيى حقى الباهرة على الحركة الأدبية
التي عاش في شباب بداياتها ، في كتاب المؤسس والمغير
(فجر القصة المصرية) ، وفي كثير من كتاباته التي
ضمتها كتبه (خطوات في النقد) و (عطر الأحباب)
و (مدرسة المسرح) و (هذا الشعر) و (صفحات من
تاريخ مصر) . وقد استطاع (فجر القصة المصرية)
أن يغير مسار الدرس النقدى لهذه المرحلة المبكرة من
تاريخنا الأدبى تغييراً جذرياً برغم حجمه الصغير .
لأن كشف هذا الكتاب المبهر زاوجت بين شهادة
الكاتب على عصره ، وعلى جيله الأدبى ، وبين بصيرة
النقاد الموهبة وقدرته المبدعة على التحليل ، والنفاذ إلى
جوهر الأعمال المبكرة التي تناولها بالنقد والتحليل .
وشهادة يحيى حقى على عصره هي التي أرهفت وعى
الواقع الأدبى وذاكرته بدور جماعة المدرسة الحديثة ،
وبريادة الأخوين عيسى وشحاتة عبيد ، وباهمية

والوجود فيه ، مخلصاً للغة الفنية ، وللعالم المتميز الذى
يبدعه ، عارفاً بتراث أمته ، وتاريخها ، وقيمها ،
وأعرافها ، ورواها ، وتيارات ثقافتها التحتية . غارقاً في
زخم الواقع ومادته دون الذوبان فيها كلية ، مستشرفاً
لنفضه ملبورا لصبوات وهمومه ، داخلاً في حوار جدلى
نقدى خلاق معه ومع القارئ الذى يتوجه إليه فيه ،
ويخلقه ، ويرتقى بقدرته على التدقيق ، ومبدعاً من خلال
هذا كله لعالمه الفريد الذى قد يكون مرافقاً للعالم
الواقعى ، ومرتبطاً به وضارباً بجذوره فيه ، ولكنه دائماً
مفارق له ، ومستقل عنه في الوقت نفسه .

وبالإضافة إلى الأعمال القصصية السبع ، كتب يحيى
حقى ، المقال الأدبى ، واللوحة الوصفية ، والدراسة
النقدية ، والخواطر ، والذكريات الأدبية التي ترقى إلى
مستوى أعظم الأعمال الإبداعية . وبلور من خلالها
مجموعة من القيم الأدبية القيمة . فكتبه (خليها على
الله) أو (ناس في الظل) أو (جقيقة في يد مسافر) أو
(من فيض الكريم) أو (من باب العشم) أو (قراب
الميرى) أو (كناسة الدكان) أعمال أدبية رائعة ، برغم
استقصائها على التصنيف الأدبى ، وفق الأجناس الفنية
المألوفة . فقد كان يحيى حقى ، منذ زمن بعيد ، رائد هذا
النوع الجديد من الكتابة ، عبر النوعية العابرة للأشكال
والأجناس ، المستوعبة لها في الوقت نفسه ، والتي لم
نعرفها إلا في الآونة الأخيرة . ويحيى حقى ناقد من طراز
رفيع كذلك ، لا يزال كتابه المهم (فجر القصة المصرية)
هو حجر الأساس في التاريخ لهذه المرحلة المبكرة من تاريخ
هذا الفن . كما أن كتبه النقدية الكبرى من (خطوات في
النقد) الذى يرسى دعائم الخطوات المنهجية الأولى في نقد
النص القصصى ، إلى (انشودة للبساطة) التي تقن فن
القصة القصيرة برهافة وشاعرية ، إلى (عشق الكلمة)

محمود طاهر لاشين ، ويدور عباس علام ونجيب الريحاني وصلاح كامل وبالجانب القصصى المغمور في مصطفى عبد الرزاق ، وغير ذلك من الجوانب المغمورة والمنسية في تاريخنا الأدبي .

أما ترجمات يحيى حقي وهى عديدة من : (البلمطة) إلى (لاعب الشطرنج) إلى (دكتور كنوك) إلى (الطائر الأزرق) إلى (القاهرة) وغيرها من الترجمات الجميلة الأخرى التى ضمنها كتبه وكتاباته العديدة ، فإنها هى الأخرى ترتبط بمنظومة القيم الأدبية والفكرية التى حاول هذا الرائد الكبير إرساها فى واقعنا الثقافى . فقد كان يحيى حقي مترجما من طراز فريد ، يلج عالم النص الذى يترجمه ، ويستبطنه ، ويستشعر إيقاعاته الدأخلية ، ثم يستلهمها فى إعادة خلق هذا العمل ، وكأنه كتب أصلا فى اللغة العربية . فبالرغم من أن الأعمال التى ترجمها تبدو لمن يعرف أسلوبه وكأنه هو الذى كتبها . إلا أنه استطاع أن يخلق لكل عمل من هذه الأعمال المتفاوتة والمتباينة إيقاعا خاصا به بلغة متميزة وفريدة ، ولذلك فإن ترجمات تعد كلها دروسا متميزة فى هذا المجال . تكشف لنا عن أن المترجم فيه لا يقل أصالة وإبتكارا عن المبدع . وعن أنه ترجم ما كان على وشك أن يبدعه ، أو ما تمنى أن يبدعه ، ولكن الظروف لم تسعفه . ولذلك فإنى أعتبر أن النصوص المترجمة جزء أساسى من نص يحيى حقي الكلى الكبير . لابد من تناوله فى أى دراسة شاملة عن أعمال هذا الرائد . وأرجو أن يسعبنى الزمن بالوقت والجهد اللازمين لإنتاج مثل هذه الدراسة عنه فى قابل الأيام . لأن اختيارات يحيى حقي للنصوص التى ترجمها ليست أبدا اختيارات عشوائية ، أو عاطلة من الدلالة .

فكل اختيار ينطوى على درس يحاول أن يعلمنا إياه ، أو على قيمة يرغب فى إرسائها . فترجمته لدراسة ديزموند

ستيوارت الشيقة عن مدينة (القاهرة) ، وهو كتاب له علاقاته التناسية التى كان كاتبنا الكبير وإعيا بها مع كتاب إ.م. فورستر الجميل عن (الإسكندرية) ، تستهدف فى بعد من أبعادها إلقاء ضوء خاص على كتابه الجميل (خليها على الله) . وإضافة بعد تناسى جديد للكاتبين ، لكتاباه الجميل عن الصعيد ، والسابق على كتاب ستيوارت ، وكتاب ستيوارت كذلك الذى أراد أن يدخل فى علاقة مع نص مماثل فى تراثه المكتوب بالإنجليزية ، فأدخله يحيى حقي فى علاقة جديدة مع نصوص الثقافة التى كتب عنها ديزموند ستيوارت وأحبها . وكأنه أراد للقارئ أن يعيد رؤية كتابه الجميل (خليها على الله) عن الفضاء الصعيدى ، الزاخر بالرؤى وتيارات الثقافة التحية ، والدلالات ، فى ضوء محاولة ديزموند ستيوارت عن فضاء مدينة (القاهرة) ورؤيته الشاملة لها . بل إن ترجمة يحيى حقي لهذا الكتاب تنطوى فى بعد من أبعادها على محاولته لترجمة شيء أقرب ما يكون إلى ما أراد ، هو أن يكتبه عن مدينة القاهرة ، بعد أن كتب ما كتب عن الصعيد . وقد مرره عبر مرشح لغته الصافية الرائقة ، وأعاد إنتاجه بطريقة بدا معها الكتاب وكأنه من إبداع يحيى حقي الخالص . وما قلته عن (القاهرة) يمكن أن يقال أشياء مماثلة ، ولكن غير متشابكة أو متكررة ، عن بقية الترجمات ، إذا ما درست كل ترجمة فى سياقها ، ومن خلال مجموعة الوشائج التى تجمعها بالنص الشامل لكاتبنا الكبير .

ولن أستطيع فى هذه الكلمات القليلة أن أستوعب كل الدروس أو القيم التى أرساها كاتبنا الكبير ، على مدى ثمانية وعشرين كتابا ، يستحق كل منها دراسة مستقلة ضافية ، فقد استطاعت أعماله الإبداعية فيها أن ترتفع إلى مستوى الأدب الصادق الذى قال عنه ، إنه « إن سجل

الإبداع النثرى الجميل التى ارتفع فيها المقال إلى آفاق الفن الخالص . وتمكنت فيها كتاباته النقدية من إرساء مجموعة من الأسس المنهجية ، والقيم النقدية والأخلاقية التى لا تزال فاعلة فى حياتنا الثقافية حتى الآن . فوداعا أيها الكاتب الكبير الذى ستبقى أعماله معنا تقدم لنا زادا مُشبعًا فى رحلة الحياة والمعرفة . ووداعا أيها الأب والصديق والمعلم والإنسان ، الذى ترك رحيله فراغا كبيرا فادحا ، فى حياة الكثيرين من أصدقائه ومريديه .

وعبرو: لل وكتب بأسلوب واقعى ، لا يكتفى بذلك ، بل يرتفع إلى حد التبشير ، ، وإلى حد القدرة على مخاطبة القارئ فى مختلف الثقافات ، ورغم تغير العصور . فهى كتابات تستشرف دائما الحساسة الأدبية الجديدة ، وتغامر أبدا فى اصقاع بكر من الخبرات الإنسانية والبنى الفنية والأساليب التعبيرية والأدائية . كما استطاعت كتابته النثرية أن تضعه فى مقدمة كتاب المقال الأدبى فى العصر الحديث ، وأن تجسد لنا صفحة ناصعة من





الصوفي

اللوحة القلمية أيضاً قصص :

في ضوء تجربة معنا يحيى الأدبية ، ينبغي أن نعيد النظر بحذر ودقة ، في تمييزنا للقص عما سواه ، من أشكال الأدب النثرية . فما هو قص ، وفق تقييمنا التقليدي ، بل وتقييم يحيى حقي نفسه للقص ، ربما تواضعاً ، لا يصدق إلا على سبعة من كتبه الثمانية والعشرين . فلا نحن ، ولا هو ، ندرج في القص ، تلك الصور الوصفية (كما يسميها فاروق عبد القادر) أو اللوحات القلمية (كما يسميها يحيى حقي) التي رسم بها معنا يحيى ، ببراعة وتركيز وتكثيف ، وبلغه قص مقتصد ، موحية الألفاظ ، مشحونة الصور ، شخوصاً من شخوص الوطن ، أو لحظة من لحظات الحياة ، أو موقفاً من مواقفها الدالة . وهي ، في رأيي ، هذه الصور أو اللوحات ، قص من القص . قص قصير جداً ، قد يصح معه أن نسميه بالأقصوصة . ذلك المصطلح الذي « سكه » يوماً صديقنا صبرى حافظ ، في إحدى مقالاته

بمجلة « المجلة » .

وبذلك الصنيع تكتمل دائرة القص عند يحيى حقي ، بين الأقصوصة في « ناس في الظل » ، والقصة القصيرة في « دماء وطن » ، والقصة القصيرة الطويلة ، أو الرواية القصيرة في : « البوسطجي » ، و « قنديل أم هاشم » .

وهذا الأمر قات معنا يحيى نفسه ، وربما عن عمد ، وهو يجمع حصاهه الإبداعى قصاً ونقداً وأدب خواطر ، في كتبه هي كل مؤلفاته . وبالتحديد ، حدث هذا مع اثني عشر كتاباً لعنا يحيى ، كلها بحاجة إلى إعادة نظر نقدية ، يُجرى بها تمييز وفرز ، لما هو أقاصيص عما عداها . و « ناس في الظل » شاهد يحتذى ، ودليل نسترشد به .

الغيظ أم الحقل :

استجبت لعنا يحيى ، أقصد لدعوتى لي ، بعد نشرى لمجموعتى القصصية الأولى : « عطشان يا صبايا » . وأعطيت قصتي « العيون » . وكنت أعرف ذوقه المصرى

الرفيع ، وحبه لرصد نفوس الشخصوس ، والتجارب المحلية
المعاشة . وقلت له :

- إذا لم تعجبك لا تنشرها ، ولا تسخر منى حين
تخبرنى .

فابتسم يحنو . وقال لى مداعبا ، وهو يأخذ القصة من
يدى :

- أنت كاتب جيد . لكن : ما اسمك ؟

ضحكت وقلت له اسمى ، وأنا أعرف أنه يعرف
اسمى . فعاد يقول لى :

- هل كتبت قصة قيل هذه ؟

فابتسمت وذكرته بمجموعتى التى اهديتها إليه ،
وذكرت اسمها ، وقلت :

- يا عم يحيى . رفقا بنا . ماذا ستقول لى إذن ، بعد أن
تقرأ هذه القصة ؟

فضحك عم يحيى من قلبه ، بلا صوت ، وقال :

- اشرب شايامعى .

وعدت إليه بعد شهر ، أو شهرين ، وتعمدت أن أكون
زائرا ، فلا أسأله عن القصة قط ، لكنه فاجأ نى ، وكان
جالسا وحده ، بقوله :

- اجلس . وأخرج فصتك من هذا الصف .

جلست ، وتريع هو كعادته ، على كرسيه المنخفض ،
وضع جبينه على عصاه ، وقد أخرجت قصتى من صف
القصص ، وقال لى :

- أقرأها لى . أحب أن أسمع صوتك وأنت تقرأ .

تعمدت فى قراءتى ألا أخطئ . وتعمدت ، فى الوقت
نفسه ، أن تكون قراءتى أداء ، وأن ألون صوتى الرتيب
مع هذا الأداء ، قدر الاستطاعة . فقال لى بعد حين :

- لا تتجهد نفسك فى عدم الخطأ والسماع فبعض الخطأ
مفيد فى الأداء .

واستجبت له ، فحبه يطلأ قلبى ، رضى عن قصتى أو لم
يرض عنها . نشرها أو لم ينشرها . ولم يستوقفنى فى
قصتى ، إلا مرة . قال لى ، وقد قلت لتوى ، كلمة
« الحقل » :

- انتظر . هذه الكلمة هى التى نتوقف عندها .

أدركت أنه قرأ قصتى من قبل ، وأنه يريد أن يعطينى
درسا ، صبر لأجله مدة قراءتى كلها . وقال لى :

- ألا ترى معنى . أن كلمة « الغيط » أوقع ، وأحسن ،
نحسها الفضل ، وتوحى لنا بالكثير .

قلت : نعم . لكن ..

فعاجلنى بقوله :

- من أين تخرجت ؟

قلت :

- من الأزهر .

فقال لى :

- هذا هو السبب . تخفف . الكلمة المصرية كلها .
حياة . وذوق . أكمل قراءتك .

وقال لى فى النهاية :

- قصة بديعة . وغير بيدك الآن كلمة : الحقل .. إذا

شئت . فأنت مسئول عن عملك وغيرت الكلمة راضيا . وأنا
فى دهشة لأمرين : أن أقرأ قصة ليقف بى عند كلمة ، وأن
يسمع بأذنيه صوت الكاتب وهو يقرأ عمله .

مرة أخرى : من أنت ؟

كان الصديقان : أنور المعداوى ، وفؤاد دواره ،
يعملان آنذاك ، مع عمنا يحيى ، بمجلة « المحلة » ،
يجلسان مع كل صباح ، ويتوافد عليهم معا الأدباء ، من
شباب الستينيات ، بينهم الأصحاء النفوس والعقول ،
وبينهم من هم مرضى النفس ، أو على حافة المرض ، بنوع
أو آخر من أمراض الفصام . بينهم مبدعون حقا ،

وآخرين خُذُوا عَنْ أَنْفُسِهِمْ ، وَعَمَّا يَسْرُهُمْ لَهُ اللَّهُ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا ، فَجَاوُوا يَدْقُونَ أَبْوَابَ النَّشْرِ ، طَلِبًا لِتَحْقِيقِ الذَّاتِ ، أَوْ لِلوِجَاهَةِ الاجتماعية ، بَيْنَ الْأَهْلِ وَالْأَقَارِبِ وَالْأَصْحَابِ ، وَمَرَايَا السُّطُوحِ وَالْجُدْرَانِ . وَكَانَتْ هَذِهِ اللَّقَاءَاتُ تَجِفُّ أحيانًا مَعَ الْوَافِدِينَ ، فَيَمْلُؤُهَا عَمَّ يَحْيَى بِدَعَائِيهِ ، وَمَعَاكِسَاتِهِ . وَكَانَ بِهَا مَغْرَمًا ، وَالْعَجِيبُ أَنَّ هَذَا الْغَرَامَ كَانَ يَجِيءُ مِنْهُ فِي صَفْوٍ وَمُودَةٍ ، تَوَمَّضَ مَعَهُمَا عَيْنَاهُ بِشَقَاوَةٍ مَحْبِيَّةٍ .

قَالَ لِي ، فَوَرِثِيهِ لِي ، وَكَانَ قَدْ نَشَرَ لِي قِصَّتِي « الْعَيْنُ » :

- أَيْنَ أَنْتَ ؟ أَيْنَ قِصَّاتُكَ ؟
عَلَى مَعْرِفَتِي بِهِ ، أَخَذْتُ ، وَهَلَّتْ ، وَصَدِيقُنَا « أَنْوَرُ » يَنْظُرُ إِلَى رَاصِدًا ، ضَاحِكُ الْعَيْنَيْنِ ، مَبْتَسِمًا بِأَلْوَنٍ .
وَقُلْتُ :

- يَا عَمَّ يَحْيَى . أَنَا لَا أَكْتُبُ الشَّعْرَ .
فَقَالَ لِي :
- عَالٍ . أَنْتَ تَكْتُبُ إِذْنِ الْمَقَالِ .
ابْتَسَمْتُ . وَقَدْ فَهَمْتُ : قُلْتُ :
- وَلَا الْمَقَالَ .
فَفَاجَأَنِي بِقَوْلِهِ :

- أَنْتَ إِذْنِ تَكْتُبُ الْقِصَّةَ . لَكِنْ . قُلْ لِي : أَيُّ قِصَّةٍ تَكْتُبُ : بُولِيسِيَّةً ، أَمْ عَاطِفِيَّةً .. أَمْ وَاقِعِيَّةً .. أَمْ قِصَّةً مِنْ قِصَصِ هَذِهِ الْأَيَّامِ .

كَانَ مُوجِبًا إِذْنِ مِنْ أَكْثَرِ قِصَصِ تِلْكَ الْأَيَّامِ ، تِلْكَ الْمُرْصُصَةِ فِي صَفُوفٍ عَلَى مَكْتَبَيْنِ . وَكَانَ يَعْنِي . فَمَا أَفْطَحَ مَعَانَاةً مِنْ يَصْدُرُ مَجْلَدٌ ، وَمَجْلَدٌ أَدْبِيَّةٌ رَفِيعَةٌ الْمُسْتَوَى مِنَ الْكَاتِبِينَ ، وَمَعَا كُتُبِهِ مَعًا .

وَحِينَ رَوَيْتُ مَا حَدَّثَ ، فِي الْيَوْمِ التَّالِي ، لِصَدِيقُنَا الشَّاعِرِ ، مُحَمَّدِ إِبْرَاهِيمِ أَبُو سَنَةِ ، أَخْبَرَنِي بِمَوْقِفِ

مَعَهُ ، مِمَّا ثَلَّ مَا حَدَّثَ مَعِي . وَصَارَتْ مِنْ هَذِهِ الْمَوْثُوقِ مِنَ الْوَادِرِ الَّتِي تَذَكَّرُ بِهَا يَحْيَى حَقِّي ، حِينَ نَعْرِضُ لَأَسْمَعَهُ ، أَوْ لِقِصَصِهِ ، مَعًا .

انشودة للبساطة :

تلفت النظر دائما ، عناوين عَمَّا يَحْيَى الَّتِي يَخْتَارُهَا بِلُمَاحِيَةِ لِكُتُبِهِ ، وَكِتَابَاتِهِ ، مِثْلَمَا يَخْتَارُ فِي طَيِّ مَا يَكْتُبُهُ ، تَعَابِيرَ مَأْثُورَةٍ ، اعْتَدْنَا عَلَى وَصْفِهَا بِالْأَلْكَشِيَّاتِ ، وَإِدَانَةٍ مِنْ يَكْتُبُونَهَا إِلَّا مِنْ عَمَّ يَحْيَى . فَهُوَ الْوَحِيدُ ، بَيْنَنَا ، الْقَادِرُ عَلَى وَضْعِهَا فِي مَوْضِعِهَا ، وَمَنْحُهَا فِي هَذَا الْمَوْضِعِ حَيَاةً جَدِيدَةً ، مَلِيَّةً بِالْوَدِّ وَالْمَحَبَّةِ ، تَلْقَى الرِّضَا وَالْقَبُولَ ، وَتُثِيرُ الدَّهْشَةَ .

وبين هذه العناوين « انشودة للبساطة » ، الَّتِي قَرَأْتُ ، إِثْرَ صُدُورِهِ ، بِشَفَفٍ وَاسْتَفْرَظْتُ قِرَاءَتَهُ . كَانَ الْكِتَابُ يَضُمُّ نَقُودَاتٍ تَطْبِيقِيَّةً ، لظواهر أدبية وقصصية في قصص جيلنا من شباب وكهول الستينيات ، أَوْ بِالْأَحْرَى فِي أَدَبِ مُتَأَدِّبِينَ ، مِنْ حَقِيقَةٍ مَا بَيْنَ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَّةِ الثَّانِيَةِ ، وَحَرْبِ عَامِ ١٩٦٧ ، وَكُلِّهِمْ مِنْ كِتَابِ الطَّبَقَةِ الثَّالِثَةِ - وَالْعَاشِرَةِ . وَبَيْنَهُمْ مَنْ كَتَبَ لَهُ مُقَدِّمَةٌ لِمَجْمُوعَةٍ فِي سَنَوَاتِ الْخَمْسِينِيَّاتِ وَالسِّتِينِيَّاتِ . وَكَانَ فِي انْتِقَادَاتِهِ لَتِلْكَ الظَّوَاهِرِ رَقِيقًا وَمَتَأَلِّفًا ، وَهُوَ يَقْطَعُ بِشَفَرَةٍ رَفِيقَةٍ .

وبين تلك الظواهر ، كَانَتْ تَوَقُّفَاتُهُ ، عَلَى مَا أَذْكَرُ ، عِنْدَ الْقِصَّةِ النُّكْتَةِ - وَالْقِصَّةِ الْمَغَامِرَةِ ، وَالْقِصَّةِ الْمَرَاهِقَةِ ، وَالْقِصَّةِ الْحَدِيثَةِ أَلْعَابِيَّةٍ مِنْ كُلِّ لُغَةٍ لِلْقِصَصِ ، وَالْقِصَّةِ الْمُسْرِفَةِ فِي الْمَجَازِ ، وَالْقِصَّةِ الَّتِي تَخْلُطُ بَيْنَ مَا هُوَ تَجَرِبَةٌ لِلشَّعْرِ وَمَا هُوَ تَجَرِبَةٌ لِلْقِصَصِ ، وَالْقِصَّةِ الَّتِي لَا تَحْسَنُ اسْتِخْدَامَ -اللُّغَةِ وَمَهَارَاتِهَا وَوَسَائِلِهَا ، وَالْقِصَّةِ ذَاتِ الْعَضَلَاتِ السِّيَاسِيَّةِ الْمُبَاشِرَةِ ، وَالْقِصَّةِ الْإِسْتَاتِيكِيَّةِ الَّتِي لَا تَنْمُو فِيهَا وَلَا تَطْوُرُ ، وَلَا أَثَرَ لِعَيْنٍ لِمَا ذُكِرَ .

ولقطة خبرتي ، بصديت مدافعا عن الادب الشاب ،
وعن بداياته التي لا تستحق ان تخفق بهذا المنهج
القاسي . ونشرت تعليقي على « انشودة للبساطة » في
صحيفة « المساء » . واتصل عمن يحيى بي ، وبارك
ضاحكا ، بروح الاب ، ثورتي ، ثم قال لي : « والله انا
احب هؤلاء الشباب ، وأتمنى لهم كل خير . احبهم
ياسليمان أكثر مما تحبهم انت ، وافرح بكل موهبة ، لكن
القص لا يكون هكذا ، وهم لا يصبرون ، ولا يقرأون ،
ولا يريدون ان يتعلموا شيئا من أحد . عذوبوني في صمت
يا سليمان . وانا راض بهذا العذاب على أمل ان يخرج
واحد من كل مائة . ويوما يا سليمان ستكون في مثل
مكانى . وعسى عندئذ ان تكون بهم رحيما » . وتحققت
نبوءة عمن يحيى . فهأنذا أعانى الامرين ، من المتأدبين
ويريد المتأدبين ، وهوج المتأدبين ، وفي المقر نفسه الذى
كانت به مجلة « المجلة » .

يجد عمن يحيى مقرا ، فأعطاهما له ، وهو يتربع ،
مستعدا ، وقال :

« اقرأها لي بنفسك . أريد ان أسمعك .
فجلس الكويكب محرجا ، ومضطرا ، وأخذ يقرأ
بنقطة ، قراءة لا نحو فيها ولا صرف ولا إملاء . قرأ فقرة
كاملة ، وأزعج نساها وهيافتها عم يحيى فقال له
بدعاية :

« يا ابنى . ربما كانت قصتك أفضل من قراءتك .
اتركها لي ، وإذا وجدتتها صالحة . سأنشرها أول قصة
بالمجلة . فمزاجى الآن ليس طيبا .

عندئذ ، نهض الكويكب ، وبداله عريضا ، ورياضيا ،
يفانلته الرياضية ، وحذائه الرياضى . وقال الكويكب :
« سأعود في أول فرصة من بلدى . فأنسا قادم إليك
خصيصا . وكل أهل البلد يسلمون عليك ، وينتظرون
قراءة قصة ابنتهم في مجلتيك .

ففضحك يحيى حقي ، وضحكته ابتسامة ، لها الف
معنى ، وقال :

« ماتتساش تسلم لي عليهم . أزعل جدا لو نسيت
سلامى .

وذهب الكويكب ، ليعود مرارا ، كل اسبوع ، وعمن
يحيى يشفق على نفسه والمجلة ، من الكويكب الرياضى ،
المعلق الروح بنشر قصة ، ويتعلل بالأعذار ، عن أنه لم
يقرأ قصته بعد ، فالكثبة بالمشات ، كالزفان في أرز لم
يغربل . حتى كانت مرة اعتذرله فيها عمن يحيى عن نشر
قصته ، وموصيا إياه بالقراءة ، والمحاولة ، فاندفع
الكويكب الرياضى نحو شرفة المجلة ، وفرد ساقيه جالسا
على حديد سورها وهدد بالانتحار ، إذا لم تنشر قصته ،
وإذا لم يقل له ذلك الآن ، وفي أول عدد قادم من

كويكب يهدد بالانتحار :

روى لي عمن وخالنا يحيى حقي ، موثقا من معاناته
ممن يحترفون الكتابة ، لمجرد أن لديهم حدودية ، من
حواديت الناس ، وهى ، كما قال ، أكثر من اللهم على
القلب : جاء احدهم إليه ، حاملا ما يسميه قصة ، وقدمها
له قائلا :

« هذه قصة هائلة . احسن قصة كتبتها في حياتى .
واخترت مجلة « المجلة » بالذات لنشرها ، فلا أحد
سيعجب بها سوى يحيى حقي . أقصد مثل يحيى
حقي .

قال يحيى حقي :

« اتركها لي ، وسوف أقرأها .

والح الكويكب على عمن يحيى ان يقرأها الآن . ولم

« المجلة » ، فذوق رئيس التحرير ليس هو كل أذواق القراء . وأسرع إليه عنما يحيى ، مشفقاً على هذا الجسد الرياضي من الانتصار فعلاً ، في لحظة جد أو تهديد أو هزل ، وأمسك به ، قائلاً له :

– سأنشرها يا ابني . سأنشرها ، والله سأنشرها ، وفي العدد القادم بس انزل ، وتعال معي .

وجلس يحيى معه ، يرنو إلى واحد من خلق الله ، ولم يستسلم إليه تماماً ، فقال له :

– سأنشرها في العدد القادم ، كما وعدتك ، لكن لي شرطاً واحداً . لا تأتي إلى بقصة أخرى .

فقال الكويكب بلهفة :

– ادعك وعد شرف . فأمسية حياتي أن أنشر في مجلة « المجلة » ولو مرة . مرة واحدة

ونشر عنما يحيى القصة ، وروى نفسه على الاعتذار لمن يزويونه ، عن رداة هذه القصة ، وتأخذ في الحكاية الحكاية من جديد لكل لائم ، أو معاتب .

هذا المقال هو المقدمة :

ودع الدنيا صديقنا « وحيد النقاش » . وجمعنا ، نحن أصدقاؤه ، مع أشقائه ، حصاد كتاباته الأدبية : قصصاً ومقالات و مترجمات ، لتصدر معا في مجلد واحد . وضمعنا إليها كل ما كتب عن وحيد النقاش في عام الوداع ، وفي طليعته ذلك الملف الملبى الذي نشرته عنه مجلة « الآداب » البيروتية . والذي كان لي شرف تحريره من القاهرة وذهب رجاء النقاش بذلك الكتاب ، المجلد ، إلى عنما يحيى ليكتب له مقدمة ، عنه ، وعن صديقه الشاب الراحل ، الذي كان يؤثره بالحجب . لكن عنما يحيى حين قرأ ما كتب عن وحيد ، توقف عند مقال عنه ، وقال معتدراً لال وحيد عن مشاركته : هذا المقال ، مقال ، هو المقدمة التي تليق بهذا الكتاب . وكدت ، حين بلغني

قوله ، أن آتبه ، على حزني ، زهوا ، بتقدير عنما يحيى . ويرغم طبع ملازم هذا الكتاب ، لم يطبع غلافه ، ولم يره قارئه ، ولا مساهم في تحريره . فقد اندلقت عليه أحداث محزنة جرت مع رجاء . وربما كان ذلك الكتاب قد « دشقت » ملازمه . وحين سألتني عنما يحيى عن الكتاب ، وعرف ما حدث له ، قال بقلب ينفطر أسى : ذهب جهدكم هباءً وسدى .

أمام المصعد :

وقفت في الطابور ، انتظر نزول المصعد ، بمبنى التليفزيون ، وجاء المصعد وخرج منه يحيى حلقى . رأيته بعصاه ، ونظرت الممرقة ، ولم يرني ، فخرجت من الطابور متوجهاً إليه . استوقفته ، وصافحته . كان قد ترك مجلة « المجلة » إلى الأبد ، وترك سواها معها ، عدا لجان الثقافة والإعلام بالدولة . قال لي :

– لم جئت هنا ؟

قلت ضاحكاً ، ومعتذراً :

– نرتزق من « قافات » الإذاعة يا عم يحيى .

فقال لي غاضباً :

– تربي عدداً معدوداً من كتاب القصة ، ويأخذهم منا هذا المبني ؟؟

فقلت له :

– ياعم يحيى . لا تجد ما نكتبه من قصص دائماً . لو كتبت في السنة كلها ثلاث قصص أو أربع . فانا الرابع . فقال لي :

– يا سليمان . القصة لا تحب الشرك . احترس . وتركني . ومضى وحيداً كعادته .

أمسية ثقافية :

فوجئت بالصديق « فاروق شوشة » يخبرني ، أنني مدعو كضيف ، في برنامج « أمسية ثقافية » . وقال لي

فأروق : المناسبة هي عيد ميلاد يحيى حقي (الكذا)
وأنه قد طلبك بالاسم ، أنت ، و« نعيم عطية ،
و « اسماعيل وفي الدين » لتكونوا معي في الأمسية .

ودعشت لطلب عنما يحيى ، فأنا لم أكتب عنه حرفا ،
ولم أعبر له قط عن حبي لقصصه ، واقتناني بكيفية تعامله
مع اللغة ، والصور .

وظللت حائرا أياما ، أفكر في إعادة قراءة أعماله ،
ولا أقبل ، واتوجس خيفة من حرارة اللقاء ، أمام
الكاميرا ، وصهد الكشافات المروّع ، الذي يسمح كل
الافكار من الرأس ، حتى وجدتني جالسا معه ، ومع نعيم
وفأروق أمام الكاميرا . وخطر لي قبل أن يبدأ التسجيل ،
أن عنما يحيى أراد بوجودي ، أن يرى نفسه ، حياته
بأسرها في شهادة مبدع ، من جيل يلي جيله ، ويرى عمله
وصنيعه في مرآة الغير . فالمشاهدة عنده ، هكذا قدرت ،
أصدق من الكتابة ألف مرة ، وأوجز . أنتد ، تبدد خول ،
وقلت لنفسى : « سافتح قلبي فحسب » ، وأكنت أعلم أن

صديقنا « نعيم » يمر بظرف صعب ، لا يعلمه عنما
يحيى ، وعلى أن أملا وعنما يحيى هذه الأمسية بالكلام
وأذكر أنني توقفت ، فيما قلته ، ليس عند حياة عنما
يحيى ، وإنما عند إنجازها القصصى ، ونجاحه فيما يدعو
إليه ، دائما ، كل القصاصين : اللغة المقتصدة في القص ،
والأسلوب العلمى في القص . ومع ذلك تظل هذه اللغة
شعرا من الشعر ، وتتأنى عن الفصحى العالية ، إلى
الفصحى المخففة . ومع ذلك فهي أنقى وأروع من كل
فصحى . هذه اللغة تضافر فيها ، ولها : العقل والقلب ،
الوعى واللاوعى . كان ذلك ، فيما أذكر ، أهم ما تحدثت
عنه في تلك الأمسية ، وبلغة حديث ثقافية لا نحو فيها
ولا صرف غالبا . وكنت المبح أحيانا وجه عنما يحيى
سعيداً بقولى ، سعيدا بهذه النقطة التي توقفت عندها ،

وركزت عليها ، إلى درجة أنه قال مؤكدا : أنا لا يهمنى
ما يبقى منى . ما يهمنى هو هذه الدعوة : اللغة
المقتصدة . هذه اللغة كيف يمكن شرحها إذا لم نحمل هذه
الفكرة معنا ، ونعاود قراءة قصص عنما يحيى ، لنرى
رؤيا العين لغة عنما يحيى المقتصدة ، وننصت إلى
إيقاعها ، ونحن نقرأ لغة يحيى حقي ، ونترقب عند مثل
هذا التعبير المشحون بثقل الوجود كله : « الدنيا داست
عليها ومشيت » . اعتقد أنني تعلمت درساً من هذه اللغة
المقتصدة ، اللغة التي لا تغرق في الترادف ، ولا المجاز .
لغة الواقع الدومى محملة بالإيقاع ، والايحاء . بالشعر
كله . وأذكر هنا أنني أجبت عن سؤال سألته لي الناشر
الفرنسى « هنرى مارسيلان » ، المسئول عن النشر بدار
« دنويل » الفرنسية ، في باريس ، والذي نشر لي روايتى
« أصوات » بالفرنسية ، وكان يترجم بيننا صديقى
« عبد العظيم الوردانى » ، طوال خمس ساعات . قال لي :
« روايتك « أصوات » مركزة ، وشديدة الاقتصاد كان
بوسعك أن تجعل منها رواية طويلة ضخمة . ممن
تعلمت هذا الاقتصاد في القص .

قلت له دون تردد ، فأنا أعرف أساذى :

« من يحيى حقى . ومن أرنست همينجواى .
ويحيى حقى كان درساً أدبيا ، بأعماله الأدبية ، في هذا
الاقتصاد ، أقوى من درس همينجواى معى . فقد قرأته
عبر ترجمة من الانجليزية إلى العربية .

وأخبرنى هنرى مارسيلان بأن « دنويل » ستشتر
ليحيى حقى روايتيه القصيرتين : « قنديل أم هاشم »
و « البوسطجى » . فكان تعليقى هو :

« لقد تأخرتم كثيرا في ترجمة يحيى حقى . وأخشى أن
لا تتمكن الفرنسية من نقل ما توحى به كلمات عنما يحيى
إليها . أما أنا ، فالأمر معى أيسر ، فلفتى أقل شاعرية ،

من لغة شاعر القصة العربية ، وشيخها : يحيى حقي .

الجائزة التي لا تغني أحدا :

حين تمنح الدولة جائزتها (الرسمية) التقديرية لفائز بها ، يفوتها أمور : يفوتها أن القيمة المادية لتلك الجائزة لا تطعم كاتباً ولا عالماً ولا فنانياً ، فمبلغها الزهيد (خمسة آلاف جنيه) لا تغنيه في ضروراته إلا لعام . وهي عادة لا تمنح لأحد إلا في ختام عمره ، وهو يواجه في سنوات المعاش ، أمراض الشيخوخة الصائتة والصامتة ، والظاهرة والمستترة ، ويعاني من قلة الكسب لعدم القدرة ، وضعف الطاقة ، ووهن البصر والحركة .. ويفوتها أن هذا المبلغ كانت له قيمة شرائية ورصيدية ، نسبياً ، قبل أكثر من ربع قرن . ولو أننا قسمناه على قدرته الشرائية التي آل إليها الآن ، على خمسين مرة مثلاً ، لصارت لا تزيد عن مائة جنيه .. ويفوتها أن القيمة المادية لهذه الجائزة المصرية (الرسمية) تنافس منافسة حادة ، كثير الحزن والضحك معا ، بجوائز تقديرية أخرى ، بل وبجوائز تشجيعية ، من دول عربية أخرى ، وأشخاص عرب . ولن يضير دولة مثل مصر ، بحجمها ومنزلتها الريادية ، وتاريخها وحضارتها ، أن ترفع قيمة هذه الجائزة التقديرية (الرسمية) إلى مائة ألف مثلاً ، كي تتوازي مع معاني التقدير والحماية لكاتب أو عالم أو فنان ، هو ، بوجوده وذاته وعمله ، ثروة قومية ، وهي التي تبقى في النهاية من حضارة الوطن للأجيال اللاحقة ، وتشهد لها مثملاً تشهد عليها .

وهذا الحرج هو الذي واجهه معنا يحيى ، ربما أكثر مما واجهه سواء ، ممن نالوا جوائز الدولة التقديرية (الرسمية) في مصرنا العجيب . واجتمع عليه هذا الحرج مع حرج آخر ، هو ذلك المعاش الهزيل الذي أخرج

به يحيى حقي في سن المعاش ، دون أن يشكو إلا لخالفه سوء الحال ، أو يقدم التماساً لمنحه معاشاً استثنائياً ، أو يسمع لأحد من أصدقائه ومحبيه أن يكتب عن هذا الأمر الذي فوَّتح فيه مراراً ، بل وكان يغضب من محدثيه ويحذّره بأن ذلك سيؤذي ، ويؤثر الإيسال الدولة إلخافاً ، أو يسالها نيابة عنه أحد ، ويؤثر أن ينطوى وآل بيته ، تعففاً ، وعلى مسغبة ، ويسعى ليشترى ضرورات بقروش ، يقسمها على أيامه ، وأدوية مرضه تقسيماً بالقسطاس ، وأن يشتري ضرورات بيته بنفسه ، وقد جاوز الثمانين ، واحتاج سماعه إلى ترجمان ، ويصره إلى دليل ، وأن ينتظر من يحمل له غسيله إلى المفصلة من الأصدقاء ، لعجزه عن حمله ، إلى .. إلى أن منحت له جائزة الملك فيصل العالمية ، قبل أعوام قليلة . ولهذا الجائزة معه قصة .

قصة جائزة فيصل العالمية :

صباح يوم الأربعاء ، أحرص على متابعة أخبار الأدب ، في صفحة الأدب الأسبوعية بجريدة الأخبار . ويوم الأربعاء وقعت عيني على خبر ترشيح جامعة الإسكندرية ، وبالأخص كلية الآداب بها ، لأحد مدرسيها أو أساتذتها ، لجائزة فيصل العالمية ، لينال القيمة الأدبية والمادية لهذه للجائزة . عندئذ طار صوابي ، فذلك المرشح لم تعرف له جودة قص ، ولانعرف له نحن قبيلة القصاصين ، أثرا في القص بيننا . وكيف ترشح كلية ، في جامعة محترمة ، مثله ، وتترك أعلاماً أحياء في القص ، في مصر ، والوطن العربي ، يجاوز عددهم العشرة ، وعبر أربعة أجيال في القرن العشرين ؟ وكيف ستمنح هذه الجائزة ، وأول جائزة لها في القص ، لحقه ؟ وما الذي سيقوله عنا أشقاؤنا العرب من المغرب إلى الرياض ؟

مفاجآت أخيرة :

قبل أيام ، من وداع عنما يحيى لنا ، سألتني كاتبة اجنبية ، تزور « أثليبه القاهرة » عن الطريق إلى بيت عنما يحيى قالت لي إنها تريد أن تجرى معه حديثا لصحيفة في وطنها ، فأخبرتها بمرضه في عمره المتقدم ، وأعطيتها رقم تلفونه لتحدد معه موعدا ، وتأخذ منه عنوانه إذا شاء أن يعطيه لها ، فهذا حقه على .

وفي اليوم التالي أخبرتنى ، تلك الكاتبة ، أن عنما يحيى رد عليها قائلا بحزن : « يا ابنتى . أنا لم أعد قادرا على ذلك أيضا . قد تقرئين غدا ، أو بعد غد نعيي في الصحف ، فدعيني في حالى » .

ولم ينقض ذلك الأسبوع ، إلا وكان وداع عنما يحيى لنا ، بلا حقيبة سفر في يده . وداع أثر عنما يحيى ألا يخلو من دعاية أخيرة ، هو بها الفائز حقا ، بين ستين ملهنا من أهل مصر .

فدق جرس التليفون في مجلة « إبداع » ، وسأل السائل عن الشاعر « أحمد عبد المعطي حجازي » ، فذكرت له أنه مشغول الآن مع ضيف ، وذكرت اسمي ، عفوا ، للسائل ، فطلب منى كلمة عن عنما يحيى لصحيفة الجمهورية ، فسألته عن المناسبة ، وقد توجست خيفة . فقال لي : تعيش انت . وجعت ، مع أن رحيله كان متوقعا . ثم قلت : ليس هذا وقته . فقال لي : أنت تعرف الصحافة ودورها ، في مثل هذا الموقف . أمليته ما فتح الله به على واتصلت سكرتيرة المجلة « سلوى مصطفى » ببيت يحيى لتسأل عن موعد الجنازة . فقال لها من بالبيت : لقد تم دفنه فعلا . هذه كانت وصيته أن يكرم بدفنه إثر موته ، ولا يبلغ أحد بنعيه قبل ذلك . وجاءت المفاجآت القالية ، في اليوم التالي ، مع نشر نعيه ، فقد طلب ممن يقرأ نعيه أن

وحملت الصحيفة إلى الدكتور عبد القادر القط ، في مكتبه بمجلة « إبداع » . وكان آنذ رئيس تحرير لها ، وأحد المحكمين البارزين ، في جائزة الملك فيصل العالمية ، وهو الذى اقترح أن تكون للقصة العربية جازنتها بين الجوائز الأخرى . وقرأ الدكتور عبد القادر الخبر في صمت ، وشاركنى الوجوم مع الصديقين : سعيد الكفراوي ، « وعبد الله الماجد » الأديب السعودى . قلت له مستحشا :

« كيف يشرح مثله ! ولدينا نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وقبلهما : يحيى حقى ، عمرا ، وأثرا ، وحياة . وهو بعد في ظرف صعب مع أمراض الشيخوخة ، والمعاش القليل ، و .. هو بها أحق لآلف سب ؟ ! »

وقال عبد الله الماجد عندئذ :

« إذا لم ترشح مصر يحيى حقى . سأسافر إلى السعودية ، وأدعو الجامعات السعودية إلى ترشيحه . فقال لي الدكتور عبد القادر بهدوء :

« سأعمل على أن ترشح جامعة عين شمس يحيى حقى للجائزة . عليك أنت بصديقيك : عبد المحسن طه بدر ، وجابر عصفور ، كى ترشحه أيضا جامعة القاهرة ، ولم أكتب خبرا . وكان . رشح « يحيى حقى » من الجامعتين للجائزة وهو لا يعلم . فقد كان في باريس للعلاج ، وملئت استمارة تقديمه للجائزة وهو لا يعلم ، وحين أرسلوا من الرياض يطلبون عشر نسخ من كتبه ، كانت المشكلة هي كيفية إرسالها ، وهى تزيد على العشرين كتابا ، وكى يكلف شحنها ؟

واتصلنا بمكتب الحرس الوطنى بالقاهرة ، فحملها مشكورا إلى أمانة الجائزة . ومنع يحيى حقى الجائزة ، ولم يقدر عنما يحيى لمرضه على حضور الاحتفال بمنحه إياها ، فتمسكها عنه زوج كريمته .

موسى ، وعبد الله الطوخي ، وسعيد الكفراوى ،
ومحمد ابراهيم ابو سنة . وعبد العال الحمامصى .

وأدركت كم كانت وحدة عمنا يحيى ، فى سنواته
الأخيرة قاسية . وكم صارت وحدته فريدة . بعد وداعه
لنا ، فى هذا السرداق . ولعله أن يعرف الآن أن هذه
الوحدة لا تدل على شيء . فحبه حياة وحصادا كان فى
مليون قلب قرأ له أصحابها الفاتحة ، فقد كان بحياته ،
ذلك الصوتى الفنان ، صاحب الطريقة والقول ، وشاهدا
حيا على الزهد والتعفف ، والحب والعطاء ، والقول من
القلب ، والكتابة بمداد الروح ، لدى العارفين ،
والمرئيين ، من الكاتبين ، والقارئين .

يقرا له الفاتحة . فقلت : لقد فاز بها وقرا له الفاتحة كل
قارئ . وكانت المفاجأة الأخيرة أنه أوصى أيضا الا يقيم
له أهله سرادق عزاء . ومع ذلك ذهبنا للعزاء فى عمنا
يحيى ، فى سرادق بعمر مكرم ، بعد يومين ، أقامه له
صديقنا سعد الدين وهبه ، باسم اتحاد الفنانين العرب .

ومن عجب ، أننى لم أرتك الوجوه التى أحببت يحيى
حقى ، وأحب هو أصحابها فردا فردا ، حتى بدون تقدير
أدبى فيه لأهلها ، فلا وجوه مثقفين تذكر ، ولا قراء ، إلا
من قلة قليلة ، لعل أكثرهم كانوا من موظفى الدولة ،
 واتحاد الفنانين ، وبين هذه الوجوه كان : سعد الدين
 وهبه ، ومصطفى حلمى ، ونجيب محفوظ ، وصبرى



بيوتيفول



مستقيم ، وذراعا حين يضمهما تحيطان الكون ، وفي الليل يحوطها كأنها الكون .

كانت معه في الشركة نفسها في مصر القديمة ، والحياة أمامهما مساحة هائلة من الضرة البرتقالي بلون الشمس ، وذراعا حين يضمهما تحيطان الكون . يملك الكون ويملكها حين يحوطها ، ولذة الامتلاك فوق لسانه لها طعم لاسع ووجود مادي .

لم يكن يملك شيئا إلا الكون وهي ، وحين مات أبوه لم يثر إلا صورته داخل إطار ، محفورة في رأسه ومعلقة فوق الجدار ، وأبوه داخل الصورة واقفا يتسلم الوسام ، مرتديا زى الحفلات ، يده ممدودة بامتداد ذراعه ، ورأسه منحني بانحناء ظهره .

لم يكن رأى أباه من قبل منحنيا ، وحين يقف يراه طويلاً شامخاً مشدود الظهر ورأسه مرفوع . وحين كان زملاؤه في المدرسة يتباهون بأسماء آبائهم وأملاكهم ،

عاد إلى بيته تلك الليلة فلم يجدها في السرير . كل ليلة منذ أن اشتغل في الشركة الجديدة وهو يعود بعد أن تنام ، ويخرج في الصباح قبل أن تصحو . وقد تركها ذلك الصباح نائمة كعادتها ، تشغل الجزء الملاصق للحائط من السرير ، منكورة تحت الملاية على شكل ارتفاع بيضاء .

ظل واقفا يخلق في الظلام ، والسرير العريض ظل مستويا كالارض . كأنما لم يرتفع أبداً .

سار بخطوات بطيئة نحو المرأة كعادته كلما حلت به مأساة . وأطل عليه من المرأة وجه نحيل طويل كوجه أبيه ، وظهره أيضا أصبحت له انحناءة لم تكن موجودة في الصباح . لكن الصباح يبدو له كأنما مضى منذ عام أو عشرة أعوام ، أو عشرين وأكثر ، ومنذ ذلك الزمن البعيد لم يقف أمام المرأة ، وصورته الأخيرة عن نفسه أنه كان شابا ، مشدود الجسم والعضلات ، رأسه مرفوع وظهره

كان هو يتباهى بأن له أب لم يعرف راسه ولا ظهره
الانحناء لأحد .

ولم يكن زملاؤه في ذلك الزمن البعيد يتباهون
بأمهاتهم ، ولا يذكر الواحد منهم اسم أمه . لكنه في
أعماقه كان يتباهى بأمه ، فهي لم تعرف من الرجال إلا
أباه ، ولم تكف عن العمل والحركة إلا محمولة في
النعش ، وصوتها كالهمس لا يعلو ، وخطوتها على الأرض
لا يسمع منها إلا حفيف الثوب ، وإن عطست بصوت
مسموع سدت أنفها بكفها وطلبت المغفرة .

وماتت أمه كأييه وهي واقفة . ولم تكن تنام ، وإذا
نامت لا تشغل فوق السرير إلا مساحة صغيرة ملاصقة
للجدار بحجم جسمها ، وحين يعود أبوه تنهض ، ولا تنام
حتى ينام ، ولم تمت أيضا حتى مات ، جمعت ملابسه
ووضعتها في صندوق خشبي تحت السرير . وفي قاع
الصندوق رقدت بدلة الحفلات والوسام مشبك في
صدرها ، وكرات النقائيل البيضاء الصغيرة من حولها .

أغض عينيه ثم ففتحهما ، واكتشف أنه مازال واقفا
أمام المرأة ، وأنه يرتدى بدلة حفلات تشبه بدلة أبيه ،
ومن فوق صدره قرص يلعب كالوسام ، لكن وجهه شاحب
كوجه أبيه حين مات ، ومن خلفه السرير العريض مازال
مستويا كالأرض ، كأنما لم يرتفع أبدا . كأنما لم تنم فيه
أبدا . وكانت تنام كل ليلة على جنبها الأيمن فيصبح
ظهرها له ووجهها للحائط . تتكرر حول نفسها كما كانت
تفعل أمه حين تنام . تضم ذراعيها حول صدرها ، وتضم
ساقها حول بطنها ، ورأسها أيضا تغطيه فلا يظهر منها
شيء .

جسمها وهي نائمة كان يؤكد له إخلاصها الأبدى ،
ويملاها بالثقة في نفسه ، ويكاد يتباهى بها في أعماقه بمنزل
ما يتباهى بأمه لولا ما حدث .

أغض عينيه وهو واقف أمام المرأة ، وتلاشت من
رأسه صورتها ونسى ما حدث ، لكنه عاد وتذكره ، ثم
نسيه ، مئات المرات ، آلاف المرات ، يتذكر ثم ينسى ثم
يتذكر ، ويراهها أمامه ، ليست نائمة في السرير ، وإنما
جالسة ، ليس معه ، وليس مع أخيها أو أبيها أو أي رجل
من الأسرة أو الحي أو حتى البلد ، وإنما رجل أجنبي ،
أجنبي تماما ، ولا يعرف من العربية كلمة واحدة .

لم تكن تحب ثوبها الأحمر النابليون ، وتفضل عليه
القطن الأزرق بلون السماء ، بنقوش البيضاء على شكل
زهرة الياسمين ، وهو ثوب لم تكن ترتديه إلا له ، وفي
عينها لمة لم تعرفها عيناها إلا معه قبل الزفاف ، وبعد
الزفاف ظلت اللمة في عينها تروح وتجيء ثم راحت ،
ولم يعرف كيف راحت ، لكنها منذ راحت وهو يتوجس ،
وشء كالوسواس يجيء ويروح ثم يجيء . وما إن يلحظ
اللمة تعود إلى عينها حتى يتلفت حوله ، فإذا لمح نافذة
مفتوحة أو نصف مفتوحة تصور أن وراها رجل .

كان لا يزال في الشقة الصغيرة في مصر القديمة ،
وبيوت الناس متلاصقة ، ونوافذ الجيران تظل طول النهار
مغلقة أو مفتوحة ، إلا نافذة واحدة كانت تظل نصف
مفتوحة أو نصف مغلقة ، والشيش متآكل قديم ، والوجه
يطل من ورائه متآكل قديم ، لكنه وجه رجل ، والرجل في
نظره لا يقف في النافذة إلا ليطل على امرأة .

ولم تكن هي تقف في النافذة إلا يوم الإجازة ، وهو يوم
واحد في الأسبوع لا تذهب فيه إلى الشركة ، وكانت

تطبخ ولا تغسل ولا تمسح لم تظهر عليها علامات
الاجتهاد أو الراحة .

صح عيني واكتشف أنه مازال واقفا أمام المرأة ،
ووجهه نحيل طويل كوجه أبيه ، وانحناء الظهر ذاتها ،
وبدلة الحفلات تشبه بدلة أبيه ، ومن فوق صدره قرص
مستدير يلعب كالوسام ، لكنه ليس معدنيًا ، وإنما من
القطيفة الخضراء ، تلعب عليها حروف بيضاء من
النailon : ترانزاشونال .

بدت الحروف غريبة ، مكتوبة بلغة أجنبية ، كأنما لم
يرها من قبل ، وكأنما يكتشف « البادج » لأول مرة فوق
صدره ، وأنه يحمل اسم الشركة الجديدة ، وأنه يذهب
إليها كل يوم منذ عشر سنين ، وأنه منذ عشر سنين لم ير
نفسه في المرأة ، فالوقت أصبح ضيقًا ، وكل دقيقة لها
ثمن يسجله الكمبيوتر ، ومرتبته يقبضه بالدولار ، ومكتبه
أصبحت له بنورة ، وتلفون فوق المكتب له ذاكرة تحفظ
الأرقام ، والأزوار تكاد تنضغط وحدها قبل اللمس ،
وزجاج النافذة من النوع المستورد « الفييم » يكشف
الخارج دون أن ينكشف من الداخل ، والضوء عشرات
اللمبات النيون القوية .

وهي جالسة في الضوء ، وثوبها النايلون الأحمر
يلعب ، ويتسع عند صدرها في كشكشة دقيقة كعش
النمل ، ويضيق عند خصرها تحت حزام عريض من
القطيفة ، ثم يدور حول رد فيها عدة دورات كأوراق زهرة
اللوتس .

« بيوتيفول ! » .

وترن الكلمة أذنيه بصوته الأجنبي ، وكأنما يسمعها
لأول مرة ، ولأول مرة يكتشف معناها ، ويدرك أنها تعني

النافذة صغيرة زجاجها مكسور وخشبها مسدود ،
والجدران من حولها تمنع الشمس إلا شعاع رفيع يتسلل
قبل الغروب ، يسقط على الجدار قرب حافة النافذة ،
ويدها حين تمدهما يلمسهما الشعاع قبل أن يختفي ،
وفي الشتاء يصبح الشعاع دافئًا برتقاليًا ، وينعكس
الضوء في عينيها كاللمعة ، وحين يرى اللمعة في عينيها
يتلفت حوله متوجسًا ، ولا يرى الشمس ولا الشعاع لا
يرى إلا تلك النافذة نصف المفتوحة أو نصف المغلقة ، ولا
يتصور أنها تظل بهذا الشكل إلا لتسمح لصاحبها
بالرؤية دون أن يراه أحد .

وكان صوته كصوت أبيه يرتفع عاليًا حين يغضب لأقل
شيء ، ولم يكن يغضبه منها شيء ، فهي كأمه لا تكف عن
العمل خارج البيت وداخل البيت ، وحركتها كأمه بغير
صوت ، وصوتها كالهمس لا يعلو ، وإذا ارتفع صوته
حين يغضب تظل صامتة لا ترد . ولم يكن يغضبه سوى
أن يراها واقفة في النافذة ، وفي أعماقه يعرف أنها مثل
أمه ، ولا تعرف من الرجال إلا هو ، لكنه كأبيه لم يعرف
الحب بغير شك ، ولا يتصور امرأة تقف في النافذة فلا
ترى إلا الشمس .

وضربها مرة لتغلق النافذة فأغلقتها ، ودار الأسبوع
وجاء يوم الإجازة وراها تفتحتها ، فعد وضربها أشد من
المررة السابقة ، وكان يظن أن شدة الضرب من شدة
الغيرة ، وشدة الغيرة من شدة الحب ، وعليها أن تغتبط
كأمه حين كان يضربها أبوه ، لكنها لم تكن تغتبط .

ولم تغتبط حين اشترى لها الثوب النايلون اللامع ،
وظلت تفضل ثوبها القطن القديم ، وحين انتقل إلى شقة
المعادي الواسعة لم يرها مفتبطة ، وحين تضاعف مرتبه
وأبقاها في البيت لم تغتبط ، وحين جاء عم عثمان ولم تعد



● من أعمال الفنان بيكاسو

« جميلة » ، وأن من يقولها رجل ، ليس زوجها وليس أخاها ولا أباها ولا أى رجل من الأسرة أو الحى أو البلد ، وإنما رجل اجنبى تماما . وجهه أحمر ، وأنفه كبير مقوس ، وفوق عينيه نظارات عدساتها « فيميه » يرى من خلالها كل شيء دون أن يرى عينيه أحد .

وهى جالسة أمامه ترتدى ثوبها الناليون الأحمر ، يكتشف لأول مرة أنه شفاف ، وأنه جالس أمامها ينظر إليها ، ويراه ، وأخطر من الرؤية أنه يكتشف جمالها ، وأخطر من الاكتشاف أنه يعبر عنه بصوت عال ، وهى جالسة أمامه تسمعه ، لا تغضب ولا تثور ولا يظهر على وجهها الضيق ، بل تظل جالسة وتهز رأسها كأنها مفتبلة وتقول بصوت مسموع : « سناك يو » .

وهو جالس أمامها ، يعرف أن « سناكير » تعنى شكرا ، وأنها تشكره وتظل جالسة ، لا تنهض ولا تغضب ، وهو يظل جالسا أمامها يغازلها ، فالغزل هو أن يقول الرجل للمرأة أنها جميلة ، وهى ليست أى امرأة بل هى زوجته ، وهو ليس أى زوج بل ذلك الرجل الحمش كابيه ، والذي لم يكن يسمح لأحد أن يراها ولو من وراء شيش ، فما بال أن يراها وجهها لوجه ، ويصافحها يدا بيد ، ويغازلها بصوت مسموع ، وهو جالس أمامه لا ينهض ليضربه أو يضربها ، أو على الأقل يعترض ويظهر الغضب ، لكنه جالس لا ينهض ولا يعترض ، ولا تظهر على وجهه علامات الضيق وكلما التقت عيناها بعيونها هز رأسه وابتسم .

فتح عينيه فوجد أنه مازال واقفا أمام المرأة ، وأنه مازال يبتسم ، لكن وجهه نحيل شاحب كوجه أبيه حين مات ، وانحناء الظهر كبيرة ، يشد عضلات ظهره محاولاً أن يخفيها ، لكنها لا تختفى وتظل مرئية ، وعضلات وجهه يشدها أيضاً محاولاً إخفاء الابتسامة لكنها لا تختفى ، ويحرك قدميه لينهض ويختفى فى الغرفة لكنه لا ينهض ، وهى أيضاً تظل جالسة ، ويتوقع منها أن تنهض وتختفى فى الغرفة ، لكنها لا تنهض ولا تختفى وتظل جالسة تهز رأسها وتقول « سناك يو » .

وتخترق الكلمة بصوتها المسموع أذنيه كالسهم ، كالدليل المادى تستقر فى رأسه ، تؤكد له خيانتها الأبدية ، كأنما كانت تخونه طول العمر ، منذ تزوجها وقبل أن يتزوجها ، منذ وجدت على ظهر الأرض ، ومنذ وجدت الأرض .

جاءت خيانتها كالمفاجأة ، كاللطة الأولى فوق وجهه ، ويتوقع من نفسه أن يرد عليها بلطمة لشد ، وارتفعت كفه الكبيرة فى الهواء ثم اهتزت قليلاً فى تردد ، وكادت أن تسقط فوق وجهه أو وجه أبيه ، ولكنه عاد وتذكر خيانتها ، وبكل غضبه من نفسه ومن أبيه سقطت كفه الكبيرة فوق وجهها .

وفتح عينيه فجأة ليكتشف أنه مازال واقفا أمام المرأة ، ووجهه مازال طويلاً نحيلاً كابيه لكنه انقسم وأصبح وجهين نحيلين طويلين بينهما شق طولى عميق ، وكفه اليمنى ممدودة أمامه ومن فوقها خيط رفيع بلون الدم .



فراغات شائكة تتحرك فجأة

المفاتيح التي تفتح الأبواب

هي المفاتيح التي تغلق الأبواب

والمفاتيح المشنوقة في السلاسل

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لا تملك إلا دراما الرنين

لكن المفتاح الذي يموت في جيبى

يذكرنى بأنه قد آن الوقت

لكى أكون امرأة عاقلة

تسكن بيتاً

بلا مفاتيح .. بلا أبواب .

شهابٌ يختبئ
قبل أن نتبين ملامحَه
قبل أن نعرف أنه
نفس الشهاب

كل ما أبصرته في قلبي بعد ذلك
قدم غائرة
ثم حالت الدماء دون اقتفاء الأثر .


ARCHIVE
كيف أحببت رجلاً مثل نجم أسود
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>
يعريني من كل الرجال الذين أحببتُ
ولا يترك لي سوى
بهجة اليتيم .

يأكل الظلامُ البدرَ
فيرفع مرتعشاً
منجلُ الهزيمة

لماذا تدخلين المشهد العائلي
كماء يسقط على جانبي الجرار ؟
أقول يا زياد : أنا أمك
ولن تكون
أقول يا زياد : رحمى شظايا
كيف أُسْكِنُكَ ؟

كلُّ يوم
في المرور السريع للمعتور
يومض بيت متآكل
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
بسلم خشبي خارجي ، وباب من الصاج
مفتوحاً دائماً
كلُّ يوم
حتى صار بيتي .

المنزل



وأغلقت أبواب الطابق الأرضي على مكتب السيد الذي لم يتبقى منه سوى الكرسي الهزاز ، وفي غرفة الموسيقى ظل البيانو الألماني الكبير صامتا ، ناشز اللحن ، فهناك أشياء بيتانو السيدة ، وغرفة الطعام الفخمة ، ويضم الطابق العلوي غرفة النوم الكبرى ، وغرفة الزينة ، وغرف نوم الأولاد ، وصالة اجتماع العائلة .

المنزل عمره نصف قرن . طابقان وبدروم . ينفتح الباب الخارجي على صالات واسعة تحيطها غرفة جانبية . كانت أيام زمان مكتب السيد ، وغرفة الموسيقى التي يقصدها بيتانو السيدة ، وغرفة الطعام الفخمة ، ويضم الطابق العلوي غرفة النوم الكبرى ، وغرفة الزينة ، وغرف نوم الأولاد ، وصالة اجتماع العائلة .

الغرفة الوحيدة المسكونة الآن كانت فيما مضى استراحة للزوار ، وصارت منذ سنوات عديدة ملاذا للسيدة فيها تنام ، وتآكل ، محاطة بصور العائلة التي تزحم الجدران ، وأرفف الدولاب الأثري . ومن شبابيكها الوحيد الطويل على طرز شبابيك زمان تطل السيدة أحيانا . على الحديقة .

أما البدروم فله باب خارجي صغير يتوارى في جانب من الحديقة ، ويتصل بالطابق الأرضي بسلم ملتو ، وكان يضم سكن الخدم ، والمطبخ الرئيسي الذي كانت تجهز فيه وجبات العائلة ولواتم الضيوف .

السيدة عمرها يقارب القرن . وجه مجعد مليح ، وشعر أبيض معقوص بعناية ، وثوب نوم بدون كُمَيْن ، تلوح منه ذراعان رقيقتان . تتطلع إلى الحياة المائجة خارج نافذتها ، وتصيح بصوت مرتعش لحوج : « إبراهيم .. إبراهيم .. إبراهيم » .

بعد موت الزوج ، وهجرة الأولاد ، وميلان الحال ، أغلق الطابق العلوي على غرف فارغة إلا من ثريات قديمة معلقة بالسقف بخيوط العنكبوت . واحتشد البدروم بالأرائك المكسرة ، وكتب اصفر ورقها ، وأشياء أخرى كثيرة غطى معالمها الغبار .

تقليداً جديداً . كان يختار كل صباح باقة ورد ملونة يضعها في زهرية وسط المائدة ، المنسوبة في الحديقة التي اعتاد السيد والسيدة تناول افطرها عليها .

ولكن مع موت السيد ، وتغير الحال ، وانقطاع أجرته ، انتقل إبراهيم للعمل في حدائق أخرى ، وتحول الفردوس المنسق إلى غابة متوحشة من الدغل ، والنباتات الطفيلية

وفي جانب من الحديقة تحول الجراج الواسع إلى سكن دائم لإبراهيم ، فيه تزوج فتحية ، وأنجب منها : محمد ، وأحمد ، وعوض ، وزينب . وكانت فتحية قد أبدت رغبتها بعد ولادة بكرها محمد في توسيع « المطرح » فأضاف إبراهيم إلى الجراج بضعة أمتار من الحديقة ، وبني غرفة صغيرة ، ثم أقام عشة للطيور والأرانب . ومع توالي الأولاد ، زادت وامتدت حبال الغسيل ، مربوطة كالأشعة بين أشجار المانجو ، والجوافة ، والبرتقال ، والليمون .. وتحول تلال قنيسوس دى ميلو ، القائم وسط النافورة الصغيرة ، إلى فراغة طيور ، بعد أن سُرِبَته فتحية بثوب قديم كالح ، لتحضن أحواض الكرفس ، والبقدونس ، والملوخية .

كان كل شبر من أرض الحديقة يموج بالحياة الجديدة ، فقد تشعبت أذرعها كجذور شجرة كبيرة راسخة ، لكنها توقفت فجأة عند السلالم المرمية ، المؤدية إلى مدخل المنزل ، فما زال إبراهيم يحافظ على النظام القديم . ولا أحد يجزؤ على دخول حرمة « المنزل » سواء ليلئى طلباً ، أو امراته لتأخذ هدمة السيدة لتغذيها مع هدم أولادها ، أو لتحمل لها طبق طعام صغير كانت في كثير من الأحيان لا تمسه ، فمع ازدياد نوبات نسيانها وهذيانها ، لم تعد تعرف الإحساس بالجوع ، أو الشبع

تلك فتحة زوجها « رد على الهانم » لكنه يستمر في تنظيف البندقية العتيقة التي اشتراها من عشرين سنة خلت . ولكن حين يستمر اسمه يتردد في أرجاء الحديقة . لا يجد بدأ من الصعود إليها .

يدق باب الغرفة الذي تغلقه على نفسها بالمفتاح ليلاً ونهاراً ، فيأتيه صوته :

— من ؟

— إبراهيم .

— من ؟ من أنت ؟

— أنا إبراهيم !

— إبراهيم ؟ ماذا تريد ؟

— أنت التي طلبتني يا هانم !

تصمت فترة طويلة ، ثم يسمع صوته متسانلاً بضعف :

— أنا تغديت يا إبراهيم ؟

إبراهيم عمره من عمر المنزل ، وآخر من بقي من سكان البديروم الذي وُلِدَ فيه ابنه لصفية الوصيصة ومحمد الطباخ . وأول ما شُبَّ عن الطوق خرج إلى الحديقة ، وتعلّم ، على يد البستاني العجوز ، كيف يعنى بها ، فلما انتهى أجل البستاني ، صار إبراهيم بستانياً ، وهو بعد شاب صغير . وعلى مر الأيام ، تحولت الحديقة إلى جنة مشدبة منسقة ، تفوح برائحة الياسمين ، والفل ، والورد البلدى . بل إنه ملا جوانب الحديقة بأشجار الفاكهة التي جاء بشتلاتها من بلد أبيه . أشجار مانجو ، وجوافة ، وخوخ ، وبرتقال وليمون ، وما زالت الأشجار سخية تطرح ثمارها كل سنة . وقد استطاع إبراهيم أن ينال تعليمًا بسيطاً شذب من طباعه ، ورقق جوانبه ، فاستن

وعلى مدى سنين طويلة ، ظل إبراهيم وأمراته يحلمان
اليوم الذى لابد منه كانت زوجته تهمس أحيانا ، وهى تنام
لى جواره ليلا :

— لما ربنا يتذكرها .. يا إبراهيم ...

فيخرسها قائلا :

— لما !!

ويعد بصره حائلا من نافذة الجراج إلى المنزل
لصامت ، الذى يشكّل كتلة جامدة يحدها الليل ورغم
لظلام فقد كان فى استطاعة إبراهيم أن يميز السلام
لمرمرية الممتعة بضوء بارد ، والباب المقوس ، والنوافذ
لعالية التى تزينها عقود وأطواق معمارية ، كان يعرف كل
سبر وكل منحني ، أكثر مما يعرف خبايا نفسه ، وما تحت
بلده .. وطالما ولّت ساعات الليل ، وهو يحتضن المنزل
هينيه

ومع إطلالة النهار . وبعد ليلة مؤرقة حافلة
بالخيالات .. تدفع السيدة بيديها الواهنتين ضلقتي
الشباك ، وتجلس هادئة على المقعد المواجه للحديقة فى
لحظة خاطفة من لحظات وعيها .

يلتحم شعاع الشمس على بياض شعرها . ترى أشجار
الياسمين مزهرة ، وطرقات الحديقة نظيفة ، والحشائش
مقصوفة ، وأحواض الورد ممتلئة بالندى .

— الإفطار جاهز ياهانم .

ومن مكانها ترى صفية الوصيفة ترتب منضدة مدورة ،
تحت شجرة الليمون ، ثم تروح وتجيء بالأطباق ، وإبريق
الشاي بالنعناع ، ويأتى إبراهيم .. شابا ، يافعا ،
مهندما ، ليضع كعادته باقة ورد منمقة فى زهرية صغيرة
وسط المائدة . ويكون ذلك إيذانا لها بالتنزل .

وتهبط السلم المرمى .. درجة .. درجة ...

ويبدأ يومها الحافل .



● من أعمال الفنان هنرى ماتيس

فضاء لا يسع المهملات



١- هذا عبثي .. تلك زيفتي

في مساءٍ له نكهةُ البدوِ حطَّ الذي كلَّم الكائناتِ
فأفصح ميدانَ عبثيهِ ، وأعدَّ موائدَ من لحمِ طيرٍ وخمرٍ
وفاكهةٍ ... ودعا نسوةً كيدهنَّ عظيمٍ ..
وأهةً من جبالِ الأساطيرِ ... قوماً من الأولين ..
دعا ثلَّةَ الأشقياءِ من الآخرين ..
وأوصى غلاماً بحكِّ عجزتِهِ حين يشتعلُ الجالسون ، وقال :
لكم ماتشاءون من نعمةِ الحبِّ والحقدِ والترهاتِ ..
لكنَّ تبتنوا من فضائلكم جنَّةً ..
أولكنَّ ترفعوا من خطيئكم حجةً ..

ليس لنا الوقت فسقيةً ، تتقلب أوجاعنا في سكينتها ١٩

فاسقنى واسقنى

وليكن ليلنا خوذةً .. إننا مُنذرون !!

تعرفون جميعاً بلاداً بها خلع الشعر أضراره

ثم لم يلتق الشعر عذرية الأرض .. نفّض كفيه ..

دخّن ماشاء من ريب ، وإلى حجر أسند الرأس ..

ثم بكى وهو يحسب : كم سنة يتدحرج من جبل

فإذا مامشى وتوسّم في الناس بعض النبالق ..

يفقد بزّته .. فاعينون ..

كيف يصنع كعكته فوق مائدة الأرض ، يزرع أشجاره

في السماء .. ، يؤلب قوماً على كائني كورته يد الله

من شظف ويمارس عاداته السيئة .. ١٩

(هكذا قال من كلّم الكائنات) .. فقال الذي أوسعته

السنون :

أرايت لو عبأت حلمك في زجاجات مزرکشة

ورافقت القصيدة نحو ميدان ورحت تصيح : هيا من هنا ..

سترون كيف ستهبط العنقاء في يدها صباح طعمه

كالويسفي ... ترون بحراً ملؤه السمك الملون .. سوف

نطبخ نجمة ونرتق الزمن القديم .. نكلّم الموق .. ونكسو

الشمس بالدانتيل ، نجلسها على مقهى .. ونطلقُ هدهداً
سيعود بخبركم عن امرأةٍ هواها غير التاريخ .. سوف ترون
كيف الشعر يأكل وجبةً شعبيةً وينام في الطرقات ..
- أرايت هل سيصير وجه الله أبيض
في بلادٍ أمطرت عرباً .. وألقت وردة الأحلام
في صحراء .. ؟ !

- ٢ - تقاويم

وقال الذى كُلَّم الكائنات :
هنا فوق جسمي تقاطعت الأرض ..
أدلت سماء بأقوالها لسحابي ...
وإن الغواية رثيَّة سري
لماذا إذا ما دخلتُ إلى جسدي .
كى أربت أهواله يغضبون ؟ !
قالت امرأةً هيَّا الله فتنتها للشهود

في البدء فَتَحْنَا ثَقوباً في جدار الظلمة الأولى وأطلقنا عذاباً
حاملاً في إصبعيه خرافةً مصقولةً .. كتباً تعلّم أرضنا
الاسماء .. تعلن فرحة الأضداد .. ترتيب العناصر ..
واختلطنا برمة حول احتياز القرية الأولى فالتقينا بها في التيه ..

فسرنا رموز البحر .. (كان البحر مجبولاً من الوحشة ..
وناقشنا لماذا الحزنُ يلبس حُلَّةَ خرقاء كنت تقول يا امرأتى
حصاً بالقلب يسألنى .. لماذا اخترتُ دائرةً محاصرةً ..
وكنتُ أقولُ من جسدِ ستهبط
أمةً وتدحرجُ الزمنا ..

وقلنا : فليكنْ عربٌ وإغريقُ ونمل فاجسُ وبنات أوى ..
وانتسبنا للعواصف .. ها هما جبلان من ضوءٍ ومن غسقٍ
مخافةً أن تמיד الأرض ..

— هل أعددت زينتنا من اللّيك ؟

— ومن جسدِ رسائل للذى سيضيء في الزمنِ

ARCHIVE

<http://Archive.org>

الدخول إلى حفلة الذوبان

- ٣ -

نحن لاننحنى ... فانتصرُ للذين على برزخ الحب والموت
يخسفُ بينهما الشعرُ .. إن الكلام بياضُ الحقيقة والموت
أسودها الأزلى ...

أسقنى واسقنى

هُشَّ ضوضاء قلبي ... على شفة الماء ثبَّتْ مزامير رُوحى ..
فإن المياه خروجى إلى جبلٍ سوف يعصمنى .. قد تنزَّلت
الريحُ والطيرُ بين الممالك .. يسقط غيم التواريخ ..

والناس .. ما الناس ؟

قد خائنا همجٌ نحو بئرٍ معطلةٍ ينسلون .. متى يدركون بأن
الهواء له ملمس الصخر ... أن البلاد تغادر . والماء والنار
يمتزجان ؟

— ألم تر كيف فعلنا بأحجية الكون .. ؟
خُضْنَا ظلامينَ فحطينَ .. حتى انحنى قوس غربتنا ..
فاسترحنا قليلاً .. راينا على الماء وجه الزمان الذى يتضحك
يقفز فوق الدرافيل ، ينسل خلف الصخور ويصطاد
أسماكهُ .. ورايناهُ ينشر أثوابه ويغنى :
(بأعيننا تُصنَعُ المعجزات ..) فرفرف قلب التى عشقتنى ..
فزلنا إلى الماء مُعتقين .. فقامت على ساعدينا المجراتُ واعتبط
الربُّ أنْ أله كائناتين بديعَيْن

— ما الساعة الآن ؟

— مليون صحراء تركب أرضاً يزيناها
وتخشى إلى حفلة الذوبان

حفرة العمل



حملت لى هذه النظرة عبر النافذة الشئ الكثير .
 أحسست بمتعة مذهلة وهزة مفاجئة - أسلاك الحرية
 مست جسدى وجوانيتى . كم مربى من عمر فى المدينة ،
 القاهرة ، دون أن يحتوينى المس اللطيف ، ويرتد بضرى
 بهيجا مبصرا .
 كيف تبيست حياتى وجفت هكذا - أعمل لأكل ، لأقوم
 فى الصباح التالى لأعمل من جديد .
 رئيس وريدى . ملاحظ عمال . مراقب ربما .. كلها
 القاب اتحصن خلفها ، هى اقصى ما أمكننى الحصول
 عليه خلال عشرة أعوام كاملة . أقود فريقا من عمال
 ثلاثة . نصل جسر الوصل بين الناس . ونمدح حب
 الحديث بينهم . كأننا نؤدى دورا فى مسرحية دائرية
 مستمرة إلى الأبد .
 حياتى تحددها هذه الدورات ونوبات العمل ، من وإلى
 المصلحة . أجيء فى الصباح . أجد العمال الثلاث
 بانتظارى . وأمر التشغيل معدا لنا . يحددون الجهة ،
 ويحملون معداتهم : أدوات حفرودم ، ودوائر الأسلاك ،
 والكابلات اللازمة .
 لا يستغرق الأمر سوى بضع دقائق ، وتلفظنا المصلحة
 من جوقها . لا يهملهم إذا كان الجو قانظا ، أو البرد صاعقا
 نصبح منفيين ، ونعمل إلى آخر قطرة جهد لدينا ، ونعود
 كقلوب أسرى أضنانهم المسير والتعب .
 لا شئ يحدث . لا جديد يقع . ولا يجرى إلينا أحد .
 وتستمر نوبة العمل وحركة الأداء . تنتهى الدقة ،
 والتنظيم ، والانسجام معا . حتى ترتب العملية صار
 معروفا لديهم ، متاخلا ، ومنسقا .
 وصلت هذا الصباح نشطا متحمسا . مجرد نظرة من
 جارتى أحدثت بى التغيير .
 كيف لم ألاحظها من قبل . لم أدر وجودها . أعادتنى
 للحياة مرة أخرى ، وأحسست أنى أولد من جديد .
 لاحظت غياب أحد عمالى . مريض وأخذ إجازة . لوجاء
 اليوم بالذات لشفى وتعافى .

.. هيا بنا . أنا الذى اتعجل الخروج سريعا من
المصلحة .

كانت الساحة التى يجرى العمل بها على حافة المدينة .
تبدو بحرا ممتدا إلى مالا نهاية . تذكرت أنه الربيع . أول
مرة أذكر فصول السنة . أودورة الأيام . منذ غادرت
قريتى . فى القرية كان لى شأن آخر ، عندما أعود من
المدرسة أخذ بوصة الناي ، وانطلق إلى المزارع ، إلى حافة
الساقية المهجورة ، والجميزة العتيقة . كانت عقيما
لا تنزل الثمار ، لكنها وارفة الظلال ، وبخانية وما إن يلثم
طرف الناي ، حتى يرتفع النغم رفيعا ، عاليا ، فى شجن .
فى الربيع كانت الحقول بحورا متماوجة من سناويل
القمح ، نظمتها أيدي الفلاحين ، وأطلقوا من قلبها عروق
الذهب .

كاننى موجود وسط هذا ابعالم من جديد ، وعيون
جارتى يكمن فيها نفس الشوق والحنن .. لعروس القرية .
ساقوها للزواج من وحش ثرى ، وحرمونى قطرة النيدى
الوحيدة التى تنسكب فى روحى . وتمتزج باشتياق دافئ
نسيت الرعشة الدافئة تسرى فى بدنى . وكل حرية
الحقول ، وبحور الخضرة ، والذهب . أسمع دقات النغم
الآن ، كأنها النغم القديم . وتطل الفرحة داخل الأحزان .
فتحليل الكون وأعدا .

فجأة توقف الحفر . ما الخير .. وقال كبيرهم إنه أنهى
مهمته . حفر بالقدر المطلوب .. والآن يأتى دور أوسطهم
الغائب لعمل الوصلة ، ومد السلك فى جوفها ، وتقدم
الأخر ، وركن على يدشوكته الهائلة التى يردم بها .
واسقط فى يدى . كنت أظن الأمر يسيرا . يقومون
بالعمل معا . ولم أعرف مثل هذا الفصل التأسفى ، وأن
لكل عمل محدد لا تحيد عنه ولا يخطرق إلى بعده .
تبادلنا النظر

لم تقولوا من البداية . وكأنهم قرأوا أفكاره . ردوا عليه
بنفس النظرات .. كنت تراقبنا طوال الوقت . تم الأمر على
يدك . أخذنا أمر الشغل ، وخرجنا معك ..
سأل نفسه . ماذا كنت أعمل طول الوقت .
أشدد عليهم . لا أسمع لهم بشرب الشاي إلا عند
الانتهاء .

كبيرهم يركن إلى جدار أو زاوية ، ويجلس ليلتقط
أنفاسه ، وهو الذى يحفر دائما . يفتح منديله ، ويأخذ فى
قضم رغيفه

كان يعزم على فى البداية . يسيل لعابى على الجبن
القديم . ولكنى أحافظ على المسافة بيننا .. لا أجعلهم
يأخذون على . أعرفهم جيدا ! لن يشتغلوا بعدها أبدا
سيضيع الوقت ولا ينجزون المهمة . وتضيع هيبتى
وربما قرصة العمل .

أظل واقفا طوال الوقت . مزروعا فى الأرض .. قائما
لا يصح أن أجلس بجانبهم . وسطى يؤلمنى ، وأرتمى آخر
النهار على سريري ممددا .

أمى كانت تقول « إن العمل هو الذى يختار صاحبه .
ومن لا يصلح له يرفضه العمل . » ينظره ، لبعيد ..
تعودت الإخلاص فى العمل . واجب مقدس . عبادة . لم
أنسق وراء سوق العمل فى الخارج . أنا رئيس نفسى هنا .
مراقب . ملاحظ لأيهم . فرقة صغيرة للشغل ، وأنا
رئيسهم . من يضمن لى نفس المكانة فى البلاد البعيدة ،
والسما الغريبة .

حقا أقف وحيدا فى العالم ، قلقا ، صامتا . لكن عندما
يركن أحدهم للراحة بعد لحظة أنبهه . أحيانا بمجرد
إشارة من يدى .

مهمة زميله لا يعلم عنها شيئا . يعنى الحفرة مازالت فارغة - على ماذا يردم إذن .

أحسّت ببرودة ترحف من جيبني إلى أخصص إصبعي . جسدني مبلل بالعرق . الحفرة تسقط أمامي مثل هيكل عظمي منقرض . مهشم الفقرات . مقبرة مزيفة . لا يرتفع منها تسبيح . ولا تقوم عليها صلاة ، ولا شاهد عمل . لا يرقد فيها خط مشع ولا حرارة جارية .

تعود القافلة إلى المصلحة راضية - أنجزت يوم عمل . وتمت المهمة المخصصة لكل منهم - واحد حفر .. وواحد ردم -

وتغيب أوسطهم . من عليه مهمة الوصل ، والجمع ، وإطلاق الحركة .

عدت مهموما مطرقا . أجر قدمي مثل قائد فريق منهزم ..

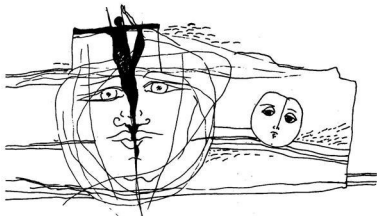
في اليوم الوحيد الذي ابتسمت لي فيه عيون ولاح بريق من أمل .

الرجل الكبير كان يتطلع إلى بدهشة . نظرتة تخترق جوف . تسخر من المظهر الذي اتخذته . والدور الذي أمثله .

أحيانا يعابثنى دون كلمة واحدة . يدوي صوته وهو يقول : لماذا تكذب علينا وعلى نفسك . أنت واحد منا . تعال يا ابني ، واجلس معنا على الأرض . كل عيشا وجبنا . أعرف . أنت على لحم بطنك من الصبح ولكن لا فائدة معك .

استدريت . وجدت الرجل يسوى الأرض . يدكها بقدمه وآلته . يبدو راضيا ..

انتهى الماكر من عمله في وقت قياسي . كدت أندفع إليه أقبلة . أنهى حرج الموقف وصعوبة التصرف . وسألته مازحا لماذا أنكرك منذ البداية معرفته بسر التركيب والتوصيل وكانت المفاجأة . قصصتي كلماته . قال إنه لم ينكر ، ولم يفعل شيئا ..





محطات

محطة أولى :

يحملون الحقايب .. يرتحلون
بينما دمعك المتهلّل مُستبق نحو وحشيتِه
مثل ناي حزين <http://Archivebeta>
والنشيّد ..
هواء بعيد

محطة ثانية :

يُثقلون على ..
وما لي إلى الانعتاقِ سبيلُ
غير أنية تكسرُ الوقتَ
وهي تسيلُ

وترابُ الدقائقِ يدخلُنِي
حاملًا ذكرياتِ النخيلِ

محطة ثالثة :

سفرةٌ واحدةٌ
بعدها سوف يعرفُ قلبُ المحبِّينِ أين يموتُ
سفرةٌ واحدةٌ
وتلاها الشُّتاتُ
وبينما تحملُ الروحُ امتعةَ البؤسِ والتَّمَتُّماتِ
بادأَتْنَا المدائنُ بالرفضِ
صرنا نغادرُ صوبَ المداركِ ،
عدنا .. ولم نكتشفْ للترابِ صدًى
عندما وُطِنَتْهُ دِمَانَا ولم يَنْتَفُضْ <http://>

محطة رابعة :

احتوتُنِي النجومُ
قَيَّدْتُ خطوتي زهرةَ الآسِ
ماتت ذراعي على وعدٍ بالرجوعِ
وما ضمَّنِي إخوتي
منذ أن سكبَ النأيُ في بهجتي صوتَهُ
اسلَمْتُنِي المواجهُ للاندھاشِ

بينما تَمَلُّمُ رُوحِي
ويذبلُ لونُ الفراشِ

آخر محطة :
كلما اكلتني المسافةُ
أركضُ عائدةً في اتجاه البيوتِ
جَهِّزُوا الحافلةَ
فأنا الرُّاحلةُ
عَرَفْتُ آخرَ الأمرِ أين تموتُ !



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الأبزَ مَنْط



— سي .. ماذا — سيعا .. فور ، ماذا يعني .

— هذا لعمل الشأى .

— يعني غلاية

— لا لا .. ليس كذلك .

— براد ؟

— لا . هذا شيء مختلف تماماً ، سادعوكم لشرب

الشأى وسوف ترون بأنفسكم .

خطا خطوتين وهو يشير باتجاه منزله :

— تقضلوا .. انتم مدعوون لتناول الشأى .

لم يتبين أحدهم شيئاً وهم يتبادلون النظرات ، تلك هى

المررة الأولى التى يتحدث فيها إليهم ، بل ويدعوهم إلى

منزله ، ولتناول الشأى أيضاً ، خطا خطوات أخرى وهو

يستحثهم أن يتبعوه ، سار بعضهم وراءه إلى نهاية

الزقاق .

كان الما خل معتماً ، وطلاء الحوائط متآكلاً من

الرطوبة ، وفى نهاية الفناء ركن مطلى بدهان الزيت ، وباب

الزقاق مزدحم بنساء ورجال افترشوا عتبات الأبواب ،

وامام البيوت يتصايحون ويتبادلون أحاديث بأصوات

مرتفعة . بينما يحتسى بعضهم أكواب الشأى ، وضجيج

يثيره الأطفال فى حركتهم التى لا تتوقف ، يمر بينهم وهو

يحمل فى يده لفافة كما تعودوا فى كثير من الأحيان أن

يروه ، ويكاد يصطدم بفتاة صغيرة تتراجع بظهرها ، وهى

تلعب الحجلة ، فانتثنى جانباً ، واصطدم بطفل يجرى ،

عندما أصبح وسطهم تماماً ، حتى هتفه : انظرو ..

صمتوا جميعاً وهم يتطلعون إليه ، ثم أخذوا يتطلعون

إلى بعضهم البعض ، أخذ يقض الأوراق عن اللفافة ،

وأخرج منها اسطوانة معدنية لها غطاء زجاجى محذب

كالقبة ولها مقبض صغير ، وفى جانب من الاسطوانة

صنوبر وفى اسفلها موقد معدنى صغير مثبت على قاعدة

تمتد منها ذراعان ثبتت فيهما الاسطوانة ، وتنتهى بحامل

أمسك به اعلى القبة الزجاجية ، رفعها ، وأخذ يدور بينهم

وهر مردد : سيمافاور

لامع الطلاء ، ويجوار الباب علقت لافتة من الرخام المشرب بالاخضرار ، كتب عليه بخط ذهبي مشكل وأنيق « فيلا السنونو » وأسفلها حروف بالإنجليزية .

فتح الباب ، وتقدمهم إلى الداخل ، كانت خطوط من الضوء تنبثق من خصائص النافذة في أعلى الجدار ، أضاء النور ، ودخل بصعوبة ، وهو يزيح بعض الأشياء جانباً ، تراحموا عند الباب ، وهم يتطلعون إلى الداخل ، ويحاولون الدخول وراءه

— لحظة ، ساعد المكان حالاً .

أخذ يرفع بعض الأشياء ، ويضعها فوق البعض الآخر بدقة وحرص ، وكانت نظراتهم تتفحص المكان ، واكروام الأشياء التي تصل إلى السقف : دواليب ، وصناديق مختلفة الأحجام ملصق عليها كروت ، مأكينات ، وأدوات ، وأشياء . لم يبتينوا كنهها ، أخذوا بلاسوتونها بينما بدأ بعضهم يتعرف عليها بطريقة .. آلة متعددة التروس والسيور ، لها ذراع مفصلية ، ترتكز على محور ثابت ، يتحرك في كل الاتجاهات . منضدة أرابيسك ، وجهاز تدفئة عتيق يعمل بالسولار ، قاعدة جهاز بيك آب ، ومكان الاسطوانة تمثال من البرونز لامرأة عارية منتشية الجذع ومبتورة الذراعين ، صندوق معدني في جانب منه عدد من الاسطوانات والأتانبيب من المعدن والبلاستيك ، وصندوق آخر به عدد من المفاتيح الصغيرة والأزرار ، مَحْصَة تدار باليد ، وثلاجة خشبية لتبريد المياه معلقة على الحائط ، وفي مقدمتها صنوبر . علب مختلفة الأشكال والأحجام من الزجاج والمعدن والقطيفة والخشب ، بعضها مطعم بالصدف ، والبعض الآخر من الخشب المحفور ، موقد نحاسي وتليفون بالمنافيل ، ونجفة من الخشب والنحاس بها بضع قطع كريستال .. أوان مربعة

ومثلثة ومستديرة ، وأحواض سمك وآنية زهور ، وأدوات مطبخ ، وملاعق فضية ، وتمائيل مختلفة الأحجام ، إطرار وتابلوهات ومجموعة من الكتب ، والجراند والمجلات بلغات مختلفة مصفرة الأوراق . أشياء يضيق بها المكان لكنها مرتبة ، ونظيفة ، وموضوعة في أماكنها بعناية .

وضع الجهاز فوق منضدة صغيرة ، رفع الغطاء الزجاجي . في منتصف الجزء العلوي من الجهاز يبرز جزء كمثرى الشكل ، حاول أن يرفعه لكنه لم يتحرك ، أداره ثم ضربه فانقرط الشكل الكمثرى إلى مجموعة من الحلقات ، والمصاى الصغيرة متدرجة الأحجام مثبتة في فتحة مستديرة ، حول أنبوبة رفيعة ، تصل إلى قاع الجهاز ، ملا الجزء الأسفل بالماء ، واشعل الموقد ، ووضعته تحته ، ثم أعاد كل شيء كما كان .

كانوا قد وقفوا متراحمين ، في معرض ضيق ، بين زحام الأشياء ، وقد توقفت رؤوسهم ، لمراقبة ما يجري ، وسرت همهمات بينهم .

— هل سينزل الشاي من الصنوبر الآن ؟

— سننتظر حتى يغلي الماء على ما أظن ثم نصيف الشاي .

— وما فائدة هذا السمافور إذن

— تمهلوا قليلاً .. ليس المهم شرب الشاي في حد ذاته ، ولكن المهم هو كيف نشرب الشاي ، نحن لم نتعلم بعد كيف نفعل الأشياء . مضى الوقت وهم واقفون متلاصقين تلحفهم سخونة انفساسهم وحرارة الجو ، لم يستطيعوا الجلوس لضيق المكان ، وكان يلف الجهاز ، ويسدير مقبض الصنوبر ، وشريط من الذهب الأزرق يتراقص بوهن أسفل الجهاز

تكلّموا ، لا تتردّدوا .. ليقُل كل منا ما في نفسه

كان المكان يزداد حرارة ، أخذوا يلوّحون بأيديهم أمام وجوههم ، ويسحقون العرق المتساقط على وجوههم بأطراف أكمامهم ، بينما نظراتهم مازالت تنفحص الأشياء ، ويلامسونها ، وهو يرمقهم بنظرات لا تستقر ، تناول صندوقاً معدنياً مثبتاً عليه ذراع رأسيّة . ثبت على الذراع ورقة جريدة وأدار الجهاز أخذت الذراع تتحرك . وورقة الجريدة تحرك قليلاً من الهواء .

بعد فترة انبعث من الجزء الكئيب من الجهاز خيط رفيع من البخار ، أخذ يتجمع ويتكاثف على الغطاء الزجاجي - من الداخل ، ويسيل خيوطاً ، وبعدها بفترة برزت نقطة ماء على حافة الصندوق أخذت تتزايد ، ثم هبطت إلى قاع الكوب الموضوعة أسفله .

صاح أحدهم مبدداً السكون : مرت الآن ساعة ونصف حتى ثارت أول قطرة ماء ، ما راكم أن ننتظر بضعة أيام حتى نتناول أول كوب شاي ؟!

أخذوا يضحكون ، وهم يتعلمون في أماكنهم ، فقال آخر مقلداً لهجته :

— في الخارج يضع الناس السمافور ، وتمتد الجلسة أياماً ، يتناولون أثناءها الشاي ، هكذا سادتي ، يتعاملون مع الأشياء ، لأنهم أناس متحضرون .

— وهم يتناولون الشاي معقفاً .

— والناس نفسها تكون قد عتقت !

قال أحدهم هو يتناول الموقد : لا تظلموا السمافور ، فليس هكذا يُعد الشاي .

أخذ يمرر يده على الموقد وهو يواصل : هذا مصباح علاء الدين ، ليس علينا فقط إلا أن ندعكه ، حتى يأتي الشاي معداً .

بعد فترة رفع الغطاء الزجاجي ، وأفرغ قليلاً من الماء في كوب . ولامسه بإصبعه ، قال : ما زال الماء فاتراً ، إذن يجب وضعه مغلياً .

ذهب إلى المطبخ ، وعاد بعد قليل بإناء فيه ماء مغلي ، أفرغ الماء البارد ، ووضع بدلاً منه الماء المغلي ، ثم ثبت الاسطوانة مكانها .

— وما فائدة الموقد إذن ؟

— الآن فهمت ، هذا الموقد ليس لغلي الماء بالتحديد ، ولكنه لكي يظل الماء مغلياً .

تبادلوا النظرات فيما بينهم ، وهم يهيمون ، بينما كان منهكاً في مراقبة الجهاز ، وتغيير وضعه كل لحظة ، هم بوضع الشاي ، ورفع الغطاء الزجاجي ، تردّد قليلاً ، ثم وضع إناء الشاي الجاف على المنضدة .

قال : نحن لم نتعلم بعد كيف نفعل الأشياء ، هذا السمافور كي يجلس الناس معاً .. يتعلمون ، يحكون همومهم التي تثقل صدورهم ، كي يتقاربوا ، ويصيحوا إخوة .. نعم في الخارج يفعلون ذلك ، فهم أناس متحضرون ، وأنا قرأت ذلك في قصص وروايات عديدة .

ترأّقت نظراته عن أنفه ، وتعلقت بسلسلة محيطية برقبتة . : ما العرق يسيل على وجهه ، خلع جاكته وجذب أطرافه . الصدرى ، وأوسع قليلاً من فتحة رباط عنقه ، رفع البيريه عن رأسه ، ومسح وجهه ومقدمة رأسه بالمنديل ، ثم أخذ يواصل : في الخارج مثلاً قد يزور الشخص جاره ، أو صديقه ، أو قريباً له يسأل عنه ، أو يستشير في موضوع ما ، أو يعاتبه مثلاً لأنه لم يزره ، فيجلسون معاً ويقولون : ضع السمافور ، لا يقولون : اعمل شاي ، بل يضعون السمافور ، وتمتد الجلسة ، فيتناولون أثناءها الشاي .. ها نحن نجلس معاً ..

— شبك ليك .. الشاى بين يدك .

أخذت ضحكاتهم تتعالى ، وهم يتخاطفون الموقد من بعضهم البعض

— المفروض أن نرفع هذه القبة وندعك المصباح ،
وبعدا يندفع البخار ويتحول إلى غفريت .

— غفريت متخصص في عمل الشاى .

— هكذا في الخارج يتعاملون مع الغفاريت ، نل
غفريت له اختصاصه . كان يتحرك مع حركة الموقد في
أيديهم وهو يحاول أن يستعيده ، وما إن تم ذلك حتى
كانت أيديهم تتخاطف الأشياء من حوله . وهو ينظر
مشدوها إلى الأشياء التى تتساقط ، ويتفتح وتدر وتتطاير
أمامه لحظات لا يستطيع أن يلتقط أنفاسه ، والدماء
تندفع إلى رأسه ، حتى استطاع أن يصرخ بصوت مدوي
دفعة واحدة : كفى

هدأوا فجأة ، وهم ينظرون إلى وجهه القاتى ، والزيد
يتدافع على شفثيه تركوا الأشياء وتزاحموا حوله .
أحضروا له كوب ماء وهم يربتون عليه . وهو يستجمع
أنفاسه ، ثم اندفع فيهم وهو يدفعهم بيديه : أخرجوا أيها
الجهلة الحمقى .. الهمجيون .. أخرجوا ظننكم
أدمين .. تستهينون بكل شيء .. لا تريدون استخدام
عقولكم .. بل ليست لكم عقول .. أخرجوا جميعكم ..

أخذوا يحاولون تهدئته ، لكن صوته كان يزداد
ارتفاعاً ، فخرجوا صامتين ، فرادى ، ثم بدأوا يتجمعون
وسط الزقاق ، وتجمع حولهم آخرون ، وهم يستعيدون
تفاصيل ما حدث ، ثم ارتفعت ضحكاتهم ثانية ، توقفوا
عندما راوه قادمًا وحاولوا الاقتراب منه لكنه اندفع من
بينهم مسرعاً . أخذ يسير في الشوارع دون اتجاه محدد
وجد نفسه يتجه إلى الحى الافرنجى ، مضى يتجول فيه

وهو يرنو بعينه إلى تلك الابنية الحجرية الانيقة بـخارفها
الرقيقة ، ومحلاتها الكبيرة ، وأسواقها . وصل إلى شارع
جانبي يضم محلات انتيكات ، ومزادات لادوات واثاثات
قديمة ، وتلك السلع والأشياء التى يجلبها البحارة من
البواخر العابرة ليبيوعها لتلك المحلات . لمح شاب في أحد
هذه المحلات ، فخرج مسرعاً ، وهو يقترب منه . ويمد يده
مصافحاً : بعدما تركتنا مباشرة جاءت مجموعة أشياء من
تلك التى تعجبك ، ما زالت كما هى ..

قبل أن يكمل الشاب كلامه تركه ومضى دون أن ينظر
إليه ، واصل سيره ، حتى اقترب من الشاطئ غاص
بحذائه في الرمال ، وهو يقترب من المياه . شعر بالإعياء
فجلس على الرمال بجوار مبنى يضم مجموعة من الكبائن ،
وأخذت تتراقص أمام عينيه صور غائمة لصف من
الشماسى ، والكراسى ، معظمها خال من الناس ، وبضعة
أشخاص لم ينصرفوا بعد ، ومجموعة من الصيادين
أصطفوا من منتصف الشاطئ إلى داخل المياه ، ناشرين
شبكة طويلة وقد أمسكوا بأطرافها وهى تتدلى من المياه
شعر بثقل في رأسه وأغمض عينيه .

تنبه على صغير بأخرة تتجه إلى الميناء ، يتطاير الزيد
حولها ، والأمواج ترتفع صاخبة ، وصغير حارس
الشاطئ يدعو الناس للخروج من المياه ، وتلك الراية
السوداء تتذبذب مشدودة باتجاه الريح .

فجأة لمحت عيناه شيئاً لامعاً يبرز مع ارتفاع الموج ،
اقترب من المياه ، ورأى تلك اللعة مرة أخرى ، ثم اختفت
بين الأمواج ، وتكرر ذلك عدة مرات دون أن يستطيع أن
يتبين كنه هذا الشيء ركز عينيه ، ثملقى بنفسه في المياه ،
وأخذ يسبح باتجاه ما رأى ، لامست يده شيئاً صلباً ،
أخذ يلتفت حوله ، ثم لمح كرة ملتمعة طافية ، ونجح أخيراً

في الإمساك بها ، وأخذ يسبح عائداً باتجاه الشاطئ .
عندما وقف على الرمال ، كان جمع من الناس يحيطون
به يتأملونه وهو يكامل ملابسه وحذائه ، والماء يسيل منه .
وجيوب بدلته ممتلئة بالرمال ، والكرافة قد التفت حول
عنقه ونظارتها المعلقة بسلسلة حول رقبته ، وهو ممسك
بالكرة الزجاجية .

— هل أنت بخير .. حمد الله على سلامتكم

— ها .. نعم

— ماهذا ؟

أمسك بالكرة الزجاجية ، وأخذ يديرها بين يديه ، كانت
كرة من الزجاج الأبيض الشفاف ، مستديرة تماماً فيما
عدا نتوء صغير يبرز في جانب منها ، وكان الضوء يتخللها ،
وينعكس على جوانبها بألوان شتى .

— ماهذا ؟

أخذ ينظر إليهم . وإلى الكرة وهو يقول : بالطبع لها
اسم .. لابد .. كل شيء في الدنيا له اسم .. نعم ..

تركزت نظراتهم عليه ، وهو يتطلع إليهم قائلاً : هذا أبز
منظ .. نعم أبز منظ

— ماذا يعنى أبز منظ

— ألا تعرفون الأبز منظ ؟ حقيقى ؟ .. ألا تعرفون ؟

تركهم ومضى ، وهو يردد الاسم .

عندما دخل الزقاق ، توقفوا فجأة متطلعين إليه ، وهم
يتأملونه بملابسه المبتلة المكرمشة ، أحاطوا به متوذين ،
سألوه عما به ، لكنه تركهم ومضى إلى منزله وهو يحمل تلك
الكرة الزجاجية .

وقف أمام باب مسكنه ، وما زال يديرها بين يديه ،
توقف لحظة ثم رفعها إلى أعلى وألقى بها بقوة .

سمعوا صوت فرقة ينبعث من المنزل ، فأسرعوا جرياً
نحوه ، تجمعوا في مدخل الفناء ، وهم ينظرون إليه ، كان
واقفاً بمواجهتهم ، وظهره إلى الباب ، وقد أحاطت به
شذرات شظايا من زجاج متناثر .





الاحساس الخافت

الإحساس الخافت قد يتسرّب يوماً من أعماق كالدبذبة

البركانية

ARCHIVE

أو يتضاءل مثل وميض الحلم الشاحب

خلف النافذة المفتوحة

قد يتسلّل بين شقوق الصمت المصمت في أحداق

أو يتلاشى في الخلقة الهستيرية

الإحساس الخافت — رغم جمود الظلمة — يسرى

بين جنون العقل المطلق

واللامنطق

يركض تحت السطح الساكن أو يتخندق

يَتَجَسَّدُ أَشْبَاحاً تَلْهُو بَيْنَ عَوَالِمٍ لَا مَرْتَبَةَ
يَتَبَدَّدُ طَيْفُ الرُّؤْيَا : أَضْغَاثًا لَا تَتَحَقَّقُ
الإحساسُ الخافِتُ قد يتسائل يوماً عن كينونته المزعومة *
هل مازالت — رغم تشوشها — تتداخل بين حقيقته المنسية
هل ما زالت نفسُ نبوءته المشنومة
تقرأ في أسفار الغيب وتمنحه صكَّ الأبدية
الإحساس الخافِتُ ملُّ خفوتِ الذُّرَّةِ
ملُّ القيعانِ الموهومة
إما أن يبتدئ الهزَّةَ
أو يتلاشى بين الطبقاتِ الصَّخْرِيَّةِ
إما أن يبلغ ذُرْوَتَهُ .. أو يتوقف
إما أن تَخْنُقَهُ الظلمةُ ..

أو ان تغنى في لحظته النورانية

لم يحدث بعد ..



لم أكن أعلم كيف يمكن لذاكرتي أن تحتفظ بتلك
الرائحة . منذ ذلك اليوم البعيد ومع استضافة ربيتي
لأول نسمة من نسعات هذا الصباح ، كان أن عاودتني
تلك الرائحة . وكان ذلك كفيلاً بإحياء بقايا الذكريات
بومضة خاطفة ثم يعاود بحثه عن إحدى قطع الحلوى .
يدخل الرجال .. يبدون من خلف ضباب زجاج
الباب .. اشباح لا لون لها .. فوق رؤوسهم جميعاً شيء
ما .. على هنا يبدو .. صندوق .. يضعونه ببطء على
الأرض .

إبهام العالم خلف الباب الموصد ، أشعل حميم
رغبتى الجارفة في فتح الباب .. ولكنى .. لم .. أفعل
حينما هم الصغير بالعبث في مقبض الباب .. هرولت
إليه .. احتضنته .. ابتعدت به .. ظننى اداعبه ..
ابتسم .. لمحت صورتى صغيرة .. صغيرة داخل
مقلتيه . بدأت الأشياء السوداء تتحرك .. إحداها
ارتاحت قليلاً على جسم الباب .. فُتح قليلاً ..
احتل هواء الحجرة شيء .. لم يكن عطراً .. بل
رائحة .

لم ترحب بها ثانياً أنفى على الرغم من طيبها ..
تداخلت إلى جنبات الصدر .. احتوته .. شعرت بها

لم أزل بصفائري .. لم أطلق — بعد — سراح
خصلاتها — لم تسمح أُمى بعد .

وعلى الرغم من معالم الأنثى التي بدأت تطل بحذري
جسدى الضئيل ، إلا أنه مازال بمعنىاً عن فضول
العيون .

أذكر جيداً .. غمامات السواد المستطيلة
والمنكورة .. تلك التي تبدو باهتة خلف زجاج باب
الحجرة الموصدة على وعلى ذلك الصغير .

صوت همهمة بالخارج .. تخفت .. يصمتون ..
يتحجرون أصنافاً سوداء .. في انتظار شيء صوت
الرجال القادمين يثير انتباه الصغير .. تومض عيناه

تنفذ إلى دمائي .. تعري .. في عروقي .. تختبيء ..
دروبها ، ثم تخرج مع قطرات لزجة .. استقرت على
البين .

اشتاق للهواء .. استدرت بوجهي حيث النافذة ..
الاسياخ الحديدية تنفذ في قلب الحائط .. تبعثر خطوط
الضوء .. ترسم صورتها بالظل .. قضبان عملاقة على
الجانب الآخر للحائط تحاصرني الرائحة .

اهرب إلى عيني الصغير .. هالتي العالم فيهما ..
هالتي الكون ..
لم افهم .
زاد الضجيج بالخارج .. كلمات مبهمه .. نحيب
مكتوم .. شهقات .. تتعالى .. تتعالى ثم صرخة
وأ »

تضاعفت الرائحة ..

فزع الصغير .. تشبث في طرف جلبابتي لم أعد
أرى جيداً ملامح صورتني في مقلتي .. ابتمدت الكتل
السوداء عن زجاج الباب .. تراصت على جانبيه ..
أصبح الأمر جلباً .. وضع ضوء المصباح سافراً .. نفذ
خلال زجاج الباب .. تلاشي داخل الحجرة .

رفع اشباح الرجال ما قد وضعوه من قبل ..
ارتفعوا به .. اتنتى الرائحة من أعلى ثانياً .. بدا
الصندوق اعلى من رؤوسهم جميعاً .. خرجوا في
هدوء ...

من الكتل السوداء صدرت أصوات متخاطبة ..
ترتفع الأيدي .. تخطيط الوجوه .. الرؤوس كلمات بلا
حروف .. أصوات تلفظها الحناجر .. نداءات
مستحيلة ..

تعالَت الأصوات .. تزاوجت .. تزاحم مصدرها
للخروج .. هزعت ثانية للنافذة .. شاهدت الرجال ..
أبى معهم .. يحملون الصندوق .. العيون واجمة ..
كثيرة ... متشابهة .. تعبت عيناى .. شعرت بأسياخ
الحديد تنفذ بداخلي أنا .

عدت لزجاج الباب .. تقتلني الرائحة .. عبث الصغير
بمقبضه .. فُتح .. خرج يجرى .. تابعته .. الرائحة
تغلف كل شيء .. كل شيء .. عبث الصغير بمقبض باب

ثانٍ .. خرج .. خرجنا للهواء الشارع

كانت أمي في آخر طابور الناس .. حملت الصغير ..
لمع في عينيهِ سؤال
بين عينيهِ ، وعالم الكتل السوداء ، وزحام العيون
الواجمة كلن يجب أن افهم ، لكن ذلك لم يحدث .





قصائد

فَرَاغٌ يُوقِظُ لَوْنَ الْهَوَاءِ
وَطِفْلٌ يَبْعَثُ رُوحِي عَلَى شَجَرِ الْقَادِمِينَ
ظِلَالٌ تَمَارِسُ ثَوْرَتَهَا

أَنْ تُطَبِّعَ صَوْرَتَهَا فِي هَذَا الْمَاءِ ؟ !

لقاء

وَحْدِي ..

وَجْهُ الشَّارِعِ أَظْلَمُ

ضُمِّمْنِي ..

طُوحُ دُمَيْتِهِ بِهَوَاءِ الْكَوْنِ

ضُمِّمْنِي ..

أَعْضَائِي تَتَنَاضَرُ بَيْنَ مَخَالِبِهِمْ

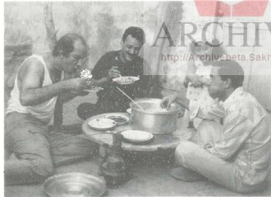
ضُمِّمْنِي ..

كَانَ الدَّفْعُ مُسْتَمًّا

وَالْأَطْفَالُ الشُّرُوسُونَ أَصْطَابُوا :

(فَرَّاشَةُ شَاكْسْتِهِمْ طَوِيلًا)

لقطات من شاشة مهرجان القاهرة السينمائي السادس عشر



الفيلم المصري
«يا بنفسج»

لقطة اولى :

فاز الفيلم المصرى «ليه يا بنفسج» بجائزة الهرم الفضى ولم يكن الفوز مفاجأة . كان نتيجة طبيعية وحتمية ، لرحلة جادة رغم قصرها لمخرج شاب لم يؤمن بالموهبة فقط ، ولكنه آمن بأهمية العلم والمعرفة . دخل رضوان الكاشف عالم الفن مسلحاً بالعلم ، حاملاً على كفيه درجة علمية فى الفلسفة عام ١٩٧٨ وأخرى فى الإخراج عام ١٩٨٤ . ومسلحاً بالوعى ، حاملاً فى عقله وقلبه كل تساؤلات وهموم وأحلام جيله وعصره . ورغم أنه كان أول دفعته فى المعهد العالى للسينما ، وظهرت بوضوح موهبته وجراته فى اختيار الموضوعات الشائكة فى

مشروع تخرجه «الجنوبية» ، إلا أنه لم يسارع باقتحام عالم الإخراج . أصر على العمل كمساعد مخرج حتى يكتسب الخبرة الكافية

لتحمل مسئولية الإخراج . هذا التأنى والحرص على احترام النفس وعدم الزج بها فى موقف المواجهة مع الجمهور إلا بعد التمكن كانت نتيجة

الطبيعية فيلماً جميلاً وراقياً وناجحاً بكل المقاييس حتى بمقياس شبك التذاكر .

وإذا كان أسلوب أى مخرج يبدأ من لحظة اختيار الموضوع فإن أسلوب رضوان الكاشف يبدأ من لحظة اختيار العنوان . اختار رضوان الكاشف اسماً جميلاً مشحوناً بالأسى والحزن النبيل ، له دلالات ومكانته الخاصة في وجدان كل عربي . وظل هذا الأسى يلازمنا ويرافق رحلتنا عبر أحداث الفيلم حتى في لحظات الفرح القليل . كانت كلمات الأغنية ، له يا بنفسج تبهج وانت زهر حزين ، هي المعبر والمعادل الموضوعي لحياة ثلاثة من الشباب الفقراء تربطهم صداقة عمر ويكُونون فرقة موسيقية لإحياء الأفراس الشعبية . ثلاثة يتجربون بالصحة والشباب والأحلام والفرح ولكنهم في داخلهم حزاني بائسين ومحيطين . الأزمة الاقتصادية تلحظهم ، إمكانية الخروج من الحارة وتحسين أوضاعهم منعدمة ، الأمل في الاستقرار والحب والزواج والشقة مستحيل . ورغم انسداد كل الأبواب واحتمالات استمرار انفلاقها فإن مسيرة الحياة لا تتوقف . إنهم لا يفقدون الأمل ، فما زالوا يملكون شبابه وسواعدهم الفتية وعشقم

للحياة وصداقتهم . ورغم أن علاقتهم تتخللها لحظات ضعف إنساني يفرضه الواقع اللا إنساني الذي سرعان ما يقاومه ، إلا أنها علاقة حميمة دافئة سخية ومعطاء لا تعرف الحدود . إنها تشبه النهر المتدفق الذي تعترضه بعض الصخور أحياناً ولكنه يجتازها ويعود الى تدفقه . استطاع المخرج أن يسيطر على إيقاع الفيلم فاحتفظ بحيويته ، الحوار كان ذكياً وخلاقاً ومكثفاً اختار ممثليه بدقة واستخرج أحسن ما لديهم ، فلأول مرة نرى فاروق الفيشاوي ممثلاً يعتمد فقط على قدراته الفنية وليس على وسامته . وقدم أيضاً وجهاً جديداً ، طفولياً ومريحاً ، هو وجه الفنانة الشابة بئينة وشوان

<http://Archivebeeb.com>

أهدى المخرج الفيلم إلى كتاب الستينيات وفرح الكتابة ، ولكن يحيى الطاهر عبد الله كان أكثر كتاب الستينيات تأثيراً على سيناريو الفيلم وخصوصاً روايته « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ، و « تصالوير من الماء والثراب والشمس » . فأحمد وعباس وسيد وصديقهم الرابع الغائب الحاضر على بوبى الحرامي يذكروننا من بعيد بإسكافي المودة وقاسم ورجب وصديقهم الرابع الغائب معظم الوقت

فتح الله الحرامي . وقهوة مانول تذكرنا بقهوة مخالي . أما مشهد مسعود العرجي الذي يموت صبيانه فيربى كلياً حتى لا يموت ابنه الأخير ، ويسرق اللصوص حمارة من أمام القهوة فيضطر إلى جر العربة بدلاً من الحمار ، هذا المشهد قريب الشبه بمشهد مماثل مع بعض الفروق في « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » . ولكن الذي لا شك فيه أن رضوان الكاشف وكاتب السيناريو قد نجحا في الإفلات من عدمية يحيى الطاهر عبد الله وسوداويته وخلق عالمهم الخاص الإيجابي المتفائل الذي يحمل في طياته التشبث بالحياة والإصرار على التواصل الإنساني والأمل في حياة أفضل .

أما الفيلم المصري الثاني الذي اشترك في المهرجان فهو فيلم « حب في الفلوجة » للمخرج السوداني الأصل سعيد حامد . يعالج موضوع الفيلم نفس القضية ، المشكلة الاقتصادية ، غلاء المعيشة ، عدم القدرة على الزواج والاستقرار . وكلما سأل مهدي بطل الفيلم : متى ستحل هذه المشاكل ؟ كانت إجابة الجميع : في عام ٢٠٠٠ . يستمتع مهدي إلى خير نجاح العلماء الأمريكيين في إعادة الحياة إلى إنسان تجمد لمدة ثلاثة

لكانت المناسبة أكبر بكثير .

○ لقطة ثانية :

دارت سينما المغرب العربي في فلك نفس القضية وطرحتهما من عدة زوايا . قدمت السينما التونسية فيلماً جميلاً بعنوان « بيرفس » للمخرج نورى بوزيد طرح فيها قضية الشباب الفهلوى الذى يستلقط رزقه عن طريق التعرض للسباح ومحاصرتهم وعرض خدماته عليهم . انهم شباب بلا عمل ، عاجز عن إيجاد عمل مستقر ومضطرب إلى التحايل على الحياة . يلجأ إلى الكذب أحياناً ، ويضطر إلى امتهان كرامته أحياناً أخرى لتسول عمل ولو بالقة . وكلها لقيمات لا تغنى ولا تشبع من جوع . وتظل المشكلة الرئيسية قائمة وهى العجز عن تحقيق دخل ثابت يصون الكرامة ، ويوفر الاستقرار ، ويحقق الأحلام في الزواج بمن يجب . وقد تجاوب الجمهور المصرى مع هذا الفيلم لأنه لمس قضية نراها حولنا كل يوم كبلد سياحى . ولكن أهم ما يميز هذا الفيلم هو أنه طرح أيضاً الوجه الآخر للعملة وهو سيكولوجية السائحات الأجنيات اللاتي يأتين إلى العالم العربى ليس من أجل المعرفة أو تغيير الجو ولكنهن باحثات عن المتعة الحسية كهدف محدد ومستعدين للإنفاق على الشباب من أجل هذا الهدف وبعضهن عجائز شملطات



الفيلم المغربى « ليلة القتل »

الذاتى . وقع المخرج في غرام الحزن الأول من الفيلم فأغرق في التجريدية وفي حشو الفيلم بأغصان ورقصات لا تقدم ولا تؤخر وكلها تنويعات واسترسالات على ما قد تم تلقيه واستيعابه من جانب المتفرج . وعلى عكس فيلم رضوان الكاشف لم يتمتع الفيلم بأى علاقات إنسانية دافئة ولم ينقلنا إلى العوالم الداخلية للشخصيات مما جعل المتفرج يشعر بمسافة بينه وبين ما يحدث أمامه وبالتالي لم يستطع أن يتعاطف مع أحد . اداء الممثلين كان ياداً وعيلة كامل ولوسى قدما أدواراً أقل من قدراتهم الفنية بكثير ، ولولا اداء يحيى الفخراتى السلس المتميز

أيام ، ويقرر أن يجمد نفسه حتى سنة ٢٠٠٠ لحين حل كل المشاكل ، ويقرر في نهاية الفيلم ثورة لحقوق المجددين تنتهى بالطبع بالفشل أمام قوى السلطة التى لا تريد أى شعب وتملك دائماً الإمكانيات الأقوى لسحق أى ثورة . كاتب السيناريو ماهر عواد الذى عودنا دائماً على الأفكار الجديدة ، وعلى حق المهمشين والمستضعفين في الأرض في المطالبة بحقوقهم والدفاع عنها حتى آخر رمق ولكننا نذكر « الاقزام قادمون » وشورتهم من أجل الحفاظ على أرضهم ، و « الدرجة الثالثة » الذى يتشبس فيه زبائن الدرجة الثالثة في ملاعب الكورة يحقهم الأذى في المشاهدة والحياة ، وكفاح الثنائى الغنائى في « سمع هس » من أجل حقهم في أغنياتهم التى سطا عليها المغنى المشهور . ولكنه في هذا الفيلم قد فاق كل التوقعات فقدم عملاً جديداً خلاقاً ومبتكراً ، ونقلنا إلى عالم الفانتازيا والخيال العلمى بكل سحره .. ولكن المشكلة الرئيسية أن هذا السيناريو الجيد حين تحول إلى فيلم لم ينجح المخرج في إثارة اهتمامنا وانتباهنا إلا على مدى عشرين دقيقة . لم يستطع المخرج السيطرة على إيقاع الفيلم فوقع في الزنابة وأفلتت منه كل الخيوط ، وأصبح الفيلم يسير بقوة الدفع

« الحضيض » لمكسيم جورجي عام ١٩٧١. وهونفس العام الذي بدافيه إخراج أفلامه الروائية القصيرة ، فأخرج « هزيمة الظلام » و « الشمس لن تغرب عن مدينتي » . درس الإخراج السينمائي وفن كتابة السيناريو في الأكاديمية المركزية للسينما ومعهد الفيلم البريطاني بلندن . وهو الآن يعمل بالتلفزيون الليبي ، وأخرج عدة أفلام تلفزيونية منها « عندما تنام المدينة » وهو فيلم تاريخي ، وفيلم « مصر » ، كما أخرج أيضاً الكثير من المسلسلات والفوازير لشهر رمضان .

والسينما الليبية سينما وليدة ما أنتج منها يعد على أصابع اليد الواحدة ، ولكنها سينما جادة وهادفة ، تحرص على مخاطبة عقل المتفرج ، تحاول في بعض منها إلقاء الضوء على بعض اللحظات المضيق في تاريخ النضال الليبي ضد الاستعمار مثل فيلم « عمر المختار » ، وفيلم « موقعة تاجرت » ، وهي إحدى أشهر المعارك في سلسلة الجهاد الليبي في معاركه ضد القوات الإيطالية . وتحاول في بعضها الآخر مناقشة قضايا اجتماعية تهدف إلى بناء الإنسان الليبي من الداخل . وقد شاهد الجمهور المصري فيلماً ليبيا لأول مرة حين عرض الفيلم الروائي القصير

أما السينما الليبية فقدت فيلم « معزوفة المطر » قصة وسيناريو وحوار نور الدين الرايس ، وإخراج عبد الله الزروق الاورفل ، والبطولة لخديجة صبرى ومحمود الداي . وخدوجة صبرى فنانة لها حضور واضح يغلب على ادائها الطابع المسرحي وهي ممثلة إذاعية ومسرحية وتلفزيونية إلى جانب السينما وهي معروفة لدى الوسط الفني المصري . المخرج عبد الله الزروق فهذا هو ثاني فيلم روائي طويل له . أما فيلمه الطويل الأول « عندما يقسو القدر » فقد أنتجه عام ١٩٧٢ ويدير حول القضية الفلسطينية . وقد بدأ حياته كممثل مسرحي عام ١٩٦٧ ، ثم انتج للإخراج المسرحي ، وأخرج

الفيلم الليبي « معزوفة المطر »



وقدمت السينما المغربية فيلم « ليلة القتل » للمخرج نبيل لحلو . ونبيل لحلو ليس غريباً على الجمهور المصري فهذه هي المرة الرابعة التي يشارك فيها ، إما في مهرجان القاهرة أو مهرجان الإسكندرية . وقد شاهد له الجمهور المصري من قبل أفلام « القنفودي » و « إبراهيم ياش » و « شاكر ياكرب » . و نبيل لحلو ممثل مسرحي أساساً وهو من نوع الفنان الشامل . فهو يكتب سيناريو أفلامه ويمثل فيها ويقوم بإخراجها . وعالاه ملء بالفنتازيا وتداخل الحلم والواقع ، وبه كثير من التدايعات والهلاوس . ولكنه هذه المرة قدم فيلماً واقعياً عن حادثة قتل حقيقية ارتكبها حبيب الزوجة من أجل إنقاذ الزوجة من برائن الزوج القاسي المشلول . وهو يطرح في أفلامه عموماً قضايا جوهرية تخص المجتمع المغربي والمجتمع العربي كله مثل قضية البيروقراطية في « إبراهيم ياش » وقضية الديمقراطية في « شاكر ياكرب » ، وطرح قضية القضاء المغربي ووضع المرأة المتزدي في « ليلة القتل » ، جنباً إلى جنب مع قضية عالم المال والزوج الثرى ثراء فاحشاً وغير مشروع ويقضى الليل في سهرة مشبوهة ويتصور أنه بماله يستطيع شراء كل شيء حتى الزوجة الصغيرة الجميلة .

« الوزارة » إخراج عبد السلام حسين في مهرجان الإسماعيلية في إبريل الماضى . وكان الفيلم مفاجأة المهرجان وحصل على إحدى جوائز المهرجان .

فيلم « معزوفة المطر » هو أول فيلم ليلى روائى طويل يشاهده الجمهور المصرى . تدور أحداثه في ليلة واحدة من المساء وحتى الفجر ، حين تتعطل سيارة المرأة بسبب هطول الأمطار الشديدة وسوء الأحوال الجوية فتضطر أن تقلل نصيحة مهندس زراعى شاب أن تلجأ إلى كوخه حتى تهدأ العاصفة . ومن خلال الحوار والفلاش باك نفاعاً بأننا أمام نموذجين مختلفين تمام الاختلاف . هى ، من عائلة فقيرة ، تتمرد على حياة الفقر وتتطلع إلى الحياة الرغدة وتعتبر المال أساس الحياة . تتزوج بتاجر مزواج يكبرها بسنوات ولكنها تقترح به لغناه فيسومها المهانة والعذاب ثم يلفظها لعدم الإنجاب مستكبراً أن يكون العيب به رغم تقارير الأطباء . هو ، مهندس زراعى كادح ، قانع وراض ، مؤمن بكل القيم النبيلة في الحياة . هى تراه متخلفاً لأنه مرتبط بالاصالة والجذور ، وهو يراها مزيفة لأنها اهتمت بالقشور وباعت الثوابت . وحين يبرز فجر جديد تغادر المرأة الكوخ لتعود إلى حياتها ولكن وعيها

قد انزاح عنه بعض الصداقه فى الآن اكثر رقة وأكثر إنسانية ولم تعد تلك المرأة المتعالية المتعجرفة التى تحكم على الناس تبعاً لجيوبهم المحشوة بالمال .

وقد نجا المخرج من الوقوع في منزلقين أساسيين : اولهما منزلق اللغة ، فقدم لغة عربية سهلة وبسيطة تقع بين العامية والفصحى فولر على المتفرجين غناء ومشقة فهم اللهجة العامية اللببية وبهذا لم تنف اللغة حجر عثرة في سبيل متابعة الحوار وأحداث الفيلم ، بعكس ما حدث مع الفيلم المغربي الذى كان اعترض المتفرجين الأساسى عليه بسبب عدم فهمهم الحوار ، لأن المخرج استخدم واللهجة المغربية العامية وهى لهجة صعبة على أذان المتفرج المصرى مثلها مثل لهجة كل شمال افريقيا . اما المنزلق الثانى فهو إغراء السينما التجارية بجمجمة النهاية السعيدة والانتقال ١٨٠ درجة في شخصية البطلة ثم زواج البطل والبطلة . ولو كان قد فعل هذا لكان قد أقسد فيلمه وسطحه وأدخله في بند الصدوثة الهابطة بدلا من بند طرح قضية . وهى قضية مهمة لشبابنا العربى وخصوصاً بعد تغشى العادات الاستهلاكية التى تدعما السينما الامريكية . القضية الاساسية هى ان المال لا يصنع إنساناً ولا يعطيه

قيمة بل العكس هو الصحيح والإنسان الذى يبيع نفسه من أجل المال ويتنكر لطبقته يفقد أصالته وبالتالي يصبح إنساناً تائهاً وضائعاً وبلا هوية . وقد أجاد الممثلون أداء أدوارهم وتميز الفنان إبراهيم الخمسي في دور الزوج القمعى الاتانى التسلى ، ونجحت تعبيرات وجهه القاسية الباردة الخالية من أى مشاعر إنسانية في أن تجسد السؤال : المثل هذا النوع من الرجال مهما كان حجم أموالهم تباع المرأة ماضيها وحاضرها ومستقبلها ؟

● لقطة ثالثة :

لم تكن الأزمة الاقتصادية هاجساً للسينمائيين المصريين وحدهم أو العالم العربى فقط ، بل كانت هاجساً للسينمائيين في العالم الثالث وأوروبا الشرقية أيضاً

ويطرح الفيلم الصينى « المنسيون » الحاصل على جائزة الهرم الذهبى في مهرجان القاهرة قضية اضطراب الرجال والنساء إلى السفر خارج الصين بحثاً عن الرزق وتكون النتيجة أن الزوجات والأزواج المنتظرين عودة نصفهم الثانى من الخارج يشعرون بالوحدة والفراغ العاطفى وكثيراً ما تتعرض الحياة الاسرية والعلاقات الزوجية لهزات أو للفشل نتيجة دخول أحد الأطراف في



الجنسية الأرمني الأصل ، كان أحد ضيوف مهرجان القاهرة هذا العام . وإيليا كازان من مواليد استانبول ١٩٠٩ ، رحل مع أسرته إلى أمريكا وهو في الرابعة من عمره . بدأ ممارسة الفن منذ عام ١٩٣٢ . عمل ممثلاً ومخرجاً مسرحياً وسينمائياً وشارك في تأسيس استوديو الممثل ، وأدار مسرح المجموعة ومركز أبراهام لينكولن . مارس الكتابة الروائية منذ عام ١٩٦١ ، وله ست روايات أخرج بنفسه أربعاً منها للسينما . بدأ الإخراج السينمائي في عام ١٩٣٧ بفيلم قصير وأخرج ٢٣ فيلماً رشح منها ٢١ فيلماً لجوائز ، وحصلت ٩ من أفلامه على جوائز كبرى . اعتزل الإخراج بعد آخر أفلامه عام ١٩٨٩ وتفرغ لكتابة الكتب والمذكرات .

كان كازان عضواً في الحزب الشيوعي الأمريكي من ١٩٣٤ - ١٩٣٦ ، وإبان الفترة المكشافية في الخمسينيات تطوع لاعتراف أمام لجنة النشاط الأمريكي بانتماذه للحزب وأرشد عن زملائه الفنانين ، ولهذا السبب فإنه بالرغم من الإسهامات الفنية التي أثنى بها عالم المسرح والسينما وتقدير السينمائيين له على مستوى العالم ، إلا أنه لا يحظى بتسمة طيبة في أمريكا ولا يشعر النقاد تجاهه بالاحترام .

معظم الأحوال . وكنا نظن أن العنف والجنس هما سمات السينما الأمريكية وحدها فإذا بنا أمام طوفان من الدم والجنس يقتسم السينما في العالم بصرف القتل عن الدخول في العلاقات في كثير من الأحيان . ولا لزوم له مثل فيلم « يا جيسى » الذي لا يتحدث فيه البطل إلا بمسدسه سواء كانت الأمور تستدعي أو لا تستدعي ، فمن يفتح فمه مقتول في كل الأحوال . والجنس أيضاً كان غير مبرر في أحيان كثيرة مثل الفيلم الإسباني « قيديني من أعلى ، قيديني من أسفل » الذي احتوى على مشهد جنسي طويل وفاضح يفتقه الرقة والرومانسية ولو حذف أكثره لما تأثر بالمرآة السياق الدرامي للفيلم .

● لقطة رابعة :

الفنان إيليا كازان ، الأمريكي

علاقات عاطفية جديدة .

أما الفيلم البولندي « زواج على الوري » فيطرح قضية سفر فتاة بولندية إلى إنجلترا بحثاً عن عمل . وحتى يصبح وجودها في إنجلترا قانونياً لابد من الزواج من شاب من أهل البلد . أول شاب يغير رأيه لأن أمه لم توافق على الزواج ، الشاب الثاني يمر بأزمة اقتصادية ويعتبرها فرصة للمساومة فيطلب مبلغاً كبيراً فتضطر لبيع الباطل الفروم من أجل أن تدفع له أجره . تدفع جزءاً من المبلغ المتفق عليه وتطلب مهلة لدفع الجزء الآخر ولكنه يظل يطاردها في كل مكان من أجل أن تدفع له نقوده التي سيدفعها هو الآخر ديناً عليه لصاحب العمل الذي يطارده هو وعصابتها .

وإلى جانب المشاكل الاقتصادية لم تخرج الموضوعات الأخرى المطروحة في المهرجان عن الجنس أو العنف في

في المهرجان هذا العام . أقيمت حلقة البحث الأولى في العام الماضي بعنوان : التشريعات السينمائية في الوطن العربي . أما حلقة بحث هذا العام فستستمر على مدى ثلاثة أعوام . هذا العام كانت بعنوان « السينما العربية الصامتة » ، والعام القادم : مرحلة التحول من الصامتة إلى الناطقة ، والعام الثالث : من السينما الناطقة وحتى الآن . المسئول عن حلقات البحث الناقد سمير فريد . وقد تم إهداء هذه الحلقة إلى المؤرخ والباحث عبد الحميد سعيد ، والمؤرخ عبد الحميد سعيد هو أول من نبه الأذهان في مصر إلى ضرورة إقامة أرشيف للسينما بها . عمل في صمت ودأب من أجل تحقيق هذا الهدف ، واتصل بكل مديري الأرشيف في كل البلاد العربية والأجنبية حتى يكون على بيته بكل ما يملكون فيما يخص بمصر . إنه أحد الرهبان الذين نذروا أنفسهم من أجل هذه القضية . كما تميزت حلقة البحث بالانتقاء الجيد للباحثين على مستوى العالم العربي ، حيث شارك ثمانية من خيرة المتخصصين في إلقاء ثمانية بحوث

مثل مصر الدكتور أسامة القفاش ، والمغرب مصطفى المسناوي ، ومحمد سويد من لبنان ، وهيثم حقي من سوريا . أما السودان فقد

ومع احترامنا لكل مبدع في الداخل والخارج فإننا لا نقر الطريقة التي تعاملت بها وسائل الإعلام المصرية مع الضيوف الأجانب عموماً . لقد بدا الأمر وكأن موافقة هؤلاء الضيوف على قبول الدعوة وزيارة مصر هو شرف لنا ، وشرف لمصر مع أن العكس هو الصحيح . لقد ظلت الصحافة المصرية تلهج بالشكر والثناء آناء الليل وأطراف النهار بسبب أن الفنان فلانا قد قبل الدعوة ، أو أن وجود الفنانة فلانة كان أحد عوامل نجاح المهرجان وكأنهم يمنون علينا ويتفضلون ويكرمون حين يضمنون مصر على برنامج زيارتهم . إن الفاس قدفع مئات الآلاف من أجل أن يحطوا بهذه الزيارة ، ويقفون في بلادهم الساعات الطوال ليحطوا بتذكرة يشاهدون بها آثارنا في متاحفهم . وهم يقدرون آثارنا وحضارتنا حق قدرها فلماذا هذا التقليل من الذات ؟ ولماذا هذا الترحيب والتقدير المبالغ فيه لفنانين لم يحملوا بنصفه ولا حتى بربعه في بلادهم ؟

● لقطة أخيرة :

كانت حلقة البحث الثانية التي ينظمها الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة بعنوان : التراث السينمائي في الوطن العربي ، أحد أهم الأحداث

يعتبر كازان الفن وسيلة للتغريب الاجتماعي ، ويهتم اهتماماً كبيراً بالدوافع النفسية للشخصية ، ويؤمن بالواقعية الاجتماعية لذلك يجب التصوير خارج الاستوديو ليلتحم بالواقع ، ويفضل الممثلين المبتدئين على النجوم . إن دور الفن في رأيه هو أن يلقي الضوء على مشاكل المجتمع وأن يحاول أن يساهم في حلها ، ولكن يجب على الفنان في الوقت نفسه أن يكون مليئاً بالإحساس المرفه حتى يستطيع أن يحول الأشياء العادية في الحياة إلى قصيدة شعر .

أقام له المهرجان ندوة عجت بالنقاد والصحفيين والمهتمين بالسينما مما أوحى بإمكانية حوار ثري على المستوى . وبما أن هذا الرجل يحمل على كتفيه خبرة ستين عاماً في عالم الفن ، فقد كنا نتوقع أسئلة متعشة للاستفادة بهذه الخبرة ولكننا فوجئنا ببعض أسئلة من نوع : هل تحب مصر ؟ ما رأيك في مارلين مونرو ؟ كم مرة زرت مصر ؟ هل أنت سعيد ؟ أي أفلامك أحب إليك ؟ ما رأيك في المهرجان ؟ كانت أسئلة مدرسية تصلح لمجلة حائط واضطر الرجل أن يهبط أحياناً في إجابات لمستوى الأسئلة : نعم أنا سعيد فإدارة المهرجان تهتم بنا فيطمعوننا جيداً ويفسحوننا جيداً أنا وزوجتي .

مثلا عبد الرحمن نجدي ، والأردن عدنان مدانات ، والعراق بندر عبد الحميد ، والبحث الثامن لقاء عبد الكريم قابوس من تونس . كانت مناسبة جيدة لعرض بعض الأفلام النادرة عن السينما الصامتة فعرض فيلم « الساحر الصغير » إخراج محمود خليل راشد الذي عرض لأول مرة في مصر عام ١٩٣٢ بعد أن قام الدكتور أسامة القفاش هو ومجموعة العمل بترميمه وإعادة ترتيب لقطاته المتناثرة .

كما عرض الباحث المغربي شريط فيديو يحوى حواراً مع المخرج محمد عصفور رائد السينما الصامتة في المغرب . كما عرض الباحث السوري فيلماً من أخرجه عبارة عن حوار مع بعض صنّاع السينما الصامتة في سوريا . تميزت الأوراق المقدمة بغزارة المعلومات والدقة التاريخية والتحليل الجيد ونخص بالذكر ورقة الباحث المغربي مصطفى المنسلاوي . والأوراق في مجملها تصلح أساساً جيداً لكل متطلع لمعرفة بدايات السينما في العالم العربي . بعض الأبحاث لم يتناول السينما الصامتة لسبب بسيط أن السينما في

بلادهم لم تبدأ إلا بعد دخول السينما الناطقة . لذلك كان من الأوفق أن تقدم هذه الأبحاث في إطار حلقات البحث التي تقام في العام القادم .

ومن أهم التوصيات التي اتفق عليها المشاركون في الحلقة هو إنشاء سينماتيك كبرى للأفلام السينمائية العربية . والاهتمام بدراسة الأفلام الأجنبية التي صورت في العالم العربي ، وتمويل البحث عن الأفلام المفقودة بواسطة المؤسسات السينمائية العربية الحكومية والشعبية ، وتمويل عملية ترميم نيجاتيف الأفلام ، وتمويل مشروع لإصدار دليل علمي شامل لكل الأفلام التي تحمل الجفسيّة العربية ، وطالب الأستاذ عبد الحميد سعيد بالإسراع لنقل الأفلام التي ما زالت من نسخ التترات القابلة للاحتراق إلى نسخ سلوويد حفاظاً على تراثنا السينمائي .

والشء المحزن في حلقة البحث هذه أن الجهد المبذول فيها كبير ومعظم الباحثين فيها على مستوى عالٍ من العلم والمعرفة ولكن عائدتها قليل . فالحضور اقتصر تقريباً على

المشاركين وغاب معظم الباحثين والنقاد وأساتذة وطلبة المعهد العالي للسينما باستثناء الدكتور فاروق الرشيدى أستاذ الإخراج بالمعهد إذن لن يتحدث هؤلاء الباحثون الذين تركوا أعمالهم وبلادهم وجاءوا لكي يتبادلوا الآراء مع المهتمين بالسينما في مصر فوجدوا أنفسهم يتحدثون مع أنفسهم ؟ إن مأساة المهتمين بالسينما في مصر أنهم يظلون ينعون حظهم وحظ السينما ولا يكفون عن البكاء على أطلال السينما والشكوى من تدهور أوضاع السينما ، فإذا آن الألوان لمناقشة جادة ، تحتاج إلى أعمال الفكر وبذل الوقت والجهد كانوا أول الهاربين . كنا نتوقع حضور مكثف من أساتذة المعهد العالي للسينما فهو المكان الأكاديمي الوحيد في العالم العربي . وكنا نرجو أن يطالب الأساتذة طلاب المعهد بكتابة تقارير مفصلة عن كل البحوث التي أقيمت وكل المناقشات التي دارت ولأعطوهم عليها جزءاً من درجات أعمال السنة . وإلا فكيف ومتى وأين سيتعود طالب معهد السينما على المشاركة الإيجابية في قضايا السينما ؟

مسرحية وكاتب

من الحدث والموقف رسالته في تقديم لعبة مسرحية قاتلة ، حيث تمتزج فيها المأساة بفن الجروتيسك ، والحياة الإنسانية اليومية بفن الدمى والعرائس ، القابع داخل هذه الشخصيات الثلاثة ، لتحركها خيوطها نحو موت مدقق .

ولا تكمن أهمية هذه التجربة — في ظني — في أنها استعانت بأبسط الأدوات الفنية ، على مستوى الديكور ، والملابس ، والموسيقى لتعتمد على خلق حالة من التمسرح ، تقع على حدود التحليل النفسي ، ومسرح القسوة ، والمهارة الدرامية /

للتعرف على فكر دورست وفنه ولقد استطاع هذا العرض المسرحي الذي قوامه فرقة أكاديمية الفنون أن يطرح عدداً من القضايا الفنية التي تشغل المسرحيين المصريين من أهمها تقديم العروض المسرحية بأبسط الإمكانيات للوصول إلى الحقيقة الفنية دون زيف أو تأنق . ولقد تعامل المخرج مع مثليه ، وهم جميعاً من شباب الممثلين ، بأسلوب ومنهج فنيين يعتمدان على التحليل النفسي للشخصيات الثلاث الشقيقتان ، ومدير الإدارة «الضحية» ، ولا تدخل فيه شواذب المبالغة التمثيلية عائقاً ؛ بل يحقق فيه الاقتصاد الفني في الحركة والإداء التلقائي ، النابع

بدعوة من « أكاديمية الفنون » و« معهد جوته » زار المؤلف المسرحي الألماني المعاصر « تانكريد دورست » مصر . والتقى المسرحيون نقاداً وفنانين وطلبة — داخل الأكاديمية بالكاتب الألماني . بعد أن شاهدنا معه « المنحني » أولى أعماله المسرحية من تآليفه وترجمة د. إبراهيم حمادة وبطولة : أيمن الشبوي وضياء عبد الخالق ، وماجد الكدواني ، وديكور نبيل الحلوجي وإخراج سامي عبد الحليم .

المسرحية :

كان هذا العرض مدخلا جيدا

المسرحية ، بل وتتبع أهميتها أيضا — وربما قبل كل شيء — في أنها طرحت أسلوبا يعتمد على « الاقتصاد الفنى » ؛ ولا يقوم هذا الأسلوب في الأساس لضعف في الإمكانيات المادية المقترحة فوق الخشبة (التجسيدية والتشكيلية) وإنما في أنه أعطى للمخرج المسرحى ، ومهندس الديكور إمكانية إبداع سينوغرافية جديدة ، لتشكيل الفراغ المتواجد فوق خشبة مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية ، يعتمد على التجميع والتكثيف والخلاصة لقطع الديكور والمهمات المسرحية (الأكسسوار) المتناثرة هنا وهناك ، والتي تشكل بتنوعها وتباينها جسدا فوضويا لا شكلا واقعيا له ، وإنما تشكل إطارا تجريديا يأخذ من المفردات المادية الواقعية ، ويهبنا عالما رمزيا مجردا لقعاة وجودنا الإنسانى وهى سينوغرافية لا تقدم على فقر الإمكانيات ، وإنما على ثراء التجربة الإنسانية .

إنه منهج يعتمد على الاقتصاد في كل شيء للوصول إلى جوهر الأشياء ، يتوسل بأدواته الفنية عالية الكفاءة ، للتخلص من كل ما يخفى هذا الجوهر ، والابتعاد عن كل ما يبعد

العين عن التواصل مع ما تراه ، والتعايش بمن تشاهده .

لذلك بهرتنا سينوغرافية العرض المسرح ، بفقرها الفنى الدلالات ، وعمق ما طرحه عن إنساننا المعاصر ، فالشقيقان القابعان داخل مكن خرابة طريق يقع على منحى جبل ، تكون تسليتهما الوحيدة السرقة والسلب ، بهدف استمرارية الحياة ، وتواصل تواجدهما فيها ، نحن نشاهد — كما ذكرت آنفا — مكانا أشبه ما يكون بمنتهج للقمامة ، تتجمع فيه بقايا البشر من النفايات ، والعجلات والمعاندين ، والحيال ، والأجولة وصليان المقابر ، والشقيقان المنتظران لصليب جديد ، لضحية تالية وأخيرا بعد استدعاء أحدهما للرياح ، تأتى إليهما الضحية ، وهو مدير إدارة استطاع أن يقلت بأعوجبة من « منحنى » الموت ، فيستقبلانه ، كل بطريقته ؛ أما الشقيق الأول فيتحدث مع المدير/ الضحية بعد إنقاذه عن مشاكل

الإنسان العادى ، وهى تشير موضوعات شتى حول بيروقراطية النظام ، وعن المشاكل اليومية للبشر في إدارات الحكومة ، ولعل إحداها رفض المسؤولين أو تماطلهم في بناء

المنحنى الخطر فتتوقف حوادثه المستمرة . إنه منحنى يقع في مفترق الطرق ، وفوق حافتين لا ثالث لهما : الهبوط في الهاوية ، والوقوع في الكارثة ؛ أى لقاء الموت الذى تصنعه الطبيعة البشرية بكل صلفها ، وخوائها من مسؤوليتها تجاه البشر الآخرين ، الذين يقوم بدفنههم الشقيقان : حفارا قبور « الموت » وحارسا منحنى « الهاوية » .

لقد استطاع المخرج سامى عبد الحليم وممثلوه الأبطال الثلاثة (إيمان وضياء وماجد) ومهندس الديكور نبيل الحلوجى أن يصنعوا نسيجا فنيا لعرض مسرحى متميز ، يتعامل مع الكلمة والممثل قبل كل شيء ، ومع مفردات العرض المسرحى بحساسية مرهفة ، وبقدر عال من الوعى بتقهم فكر النص ، وعالم مؤلفه « دورست » ، قدموا لدليل ملموسا على أنهم بمقدورهم — وبمقدور الآخرين معهم تقديم عروض مسرحية لا تضع في اعتبارها هم كائنات المادية الهائلة وسيلتهم ، قبل أن تضع روح العرض المسرحى وفكره غايتهم . وأنه بمقدور فرقة أكاديمية الفنون أن تقدم لنا مسرحا نحن في أمس الحاجة لمشاهدته ، تتوالى فيه الرؤى ، ويفتح أمامنا عالما

فنيا افتقدناه كثيرا ، عالم المسرح العالمى وتجاربه ، التى تقف جنبا إلى جنب مع التجارب المسرحية المصرية والعربية ، تلك التى نشاهدها فقط فى المهرجانات المسرحية الدولية .

الكاتب :

ألف « دورست » للمسرح المدرسى فى بداية حياته ، ول مسرح الدمى والعرائس ، وهو المعروف بمسرح « اللعبة الصغيرة » فى « ميونيخ » حيث شارك فيه بالتأليف والإعداد والإخراج بصورة فعالة ، استمر تأثيرها على أسلوبه فى الكتابة المسرحية ، واختياره لموضوعاته من الأساطير ، والحكايات الشعبية ، والأمثولات ، وأحلام الأطفال الذين يتوجه إليهم كثيرا بخطابه ، ويعلق عليهم أمله الوحيد فى إنقاذ كوكبنا الصغير المنطفئ ، وتحقيق « اليوتوبيا » المستحيلة إلا فى خيال الأطفال (١).

« لقد سحرنى - فى مطلع حياتى - بعالم مسرح الدمى - يستطرد الكاتب المسرحى الألمانى - حيث تحتوى الدمية كل شيء ، تعكس داخلها إلى الخارج ، إننا نستعير من مسرح الدمى الحياة النفسية للبشر ، وهذه مسألة

صعبة الغالب (٢) كان تصوّره فى مسرحية « المنحنى » أن ممثليه ماهم إلا مهرجون ، وليسوا مأساويين . تقدم مسرحيته منذ عام ١٩٦١ فوق خشبات المسرح العالمية بأساليب متنوعة . ويكتشف فى أداء هذه المسرحية أداء واقعيا فيه لمسة جروتيسكية وحس كوميدى ، لا لأن الشخصيات مضحكة ، وإنما يؤكّد فيها - حسب تعبيره - على عنصر « العوز » الاقتصادى باعتباره عنصرا ضاعطا ، يقع ما بين الإرادة واللا إرادة ، وتسلك شخصوه سلوكا مضحكا ، حتى فى قسوته فهو ليس قاتما .

وانطلاقا من خبرته المسرحية خلال ربع قرن من الزمان أو يزيد ، يجد « دورست » أن شخصيته ككاتب مسرحى ، تتواجد داخل أسلوب المسرح المتبادل لقضايا بعينها ، كما أنه يرى فى الشخصية المسرحية جزءا من شخصية الكاتب ذاته . فقد اكتشف السر الكامن خلف كل شخصية ، دون أن يعكس نفسه فى كل منها أو يسقط ذاته عليها . ومع ذلك فهو يؤكد أن المسرحية مثل الكتابة الشخصية ، تحمل السمة الشخصية لكاتبها ، وتقوم باكتشاف

الفعل الكامن داخل هذه الشخصيات .

ومنذ عام ١٩٦٨ يكتب « دورست » أعمالا مسرحية متنوعة لها صيغ فنية مختلفة : من أهمها تلك التى يقترب فيها العمل المسرحى من شكل « الريفيفو » السياسى . لم ينصب شكل هذا العمل داخل صيغة الدراما المغلقة ، ولم يكن مجرد « أمثلة » مسرحية مسطحة . [..] فلم أكن اتصور لهذه الصيغة بداية ونهاية - يستطرد « دورست » - فدأما ما كنت أريد الوقائع تنطلق من لحظة درامية لتتطور الأخرى فتصل فى نهاية الأمر إلى التعبير عن شخوصى التى صيغت بهذا الشكل وبطريقة ليست مركبة . يتدفق الفعل المسرحى فى هذا الشكل وكأنه تيار انسيابى يثرى الشخصيات بفئاتها الاجتماعية المثبائية ، وازماتها الاقتصادية المتفاقمة . وهى أفضل من « الغورم » المسرحى المغلق الذى يرث البناء التقليدى . بهذا يختلف الشكل ثانياة عند دورست فى عمله المسرحى « عصر الجليد » وهى تدور حول شخصية مسرحية واحدة ، هو أديب حاصِل على جائزة « نوبل » ، عندما يصل عمر البطل

إلى التسعين عاماً ، يتوقف عن الإبداع الأدبي ، في اللحظة التي تنهزم فيها النازية الهتلرية ، فيتهم بأنه كان متعاوناً مع النظام الفاشي ، ويدور العمل المسرحي حول هذه المشكلة ، وكيف تتغير وجهات النظر في الكاتب عندما يتوقف قلمه عن ممارسة الكتابة .

أما في عمله الهام « ميرلين » - وهي مسرحية قدمت على المسرح في عام ١٩٨١ وطُبعت في كتاب - فنجد الكاتب في معرض الحديث عن المسرحية ، يذكر أنه تأثر في خلق عالمه المسرحي بالحكايات الأسطورية واستفاد من أسلوبها وسردها في صياغة السرد الدراما توجي لأعماله ، كما إنه استفاد كذلك « بثيمات » من التاريخ القديم ، التي قدمها في أعماله بمعالجات معاصرة ، لها مغزاها العصري الذي يستلهم روح ثقافتنا الجديدة . تضم هذه المسرحية بين دفتيها مئات الصفحات ، وتُعرض للمرة الأولى في عرضين مسرحيين يبلغ زمن كل منهما حوالي ست ساعات . إنها تتحدث عن موضوع بدايات الحضارة ونهاياتها . « أتمتع خوف من أن تنتهي دون أن تلمسنا أو تلمس وترأ فينا » ١٩

أما العمل الحالي الذي يقوم « دورست » بتأليفه فهو « السيد باول » ، وهو عمل سيقدم فرق خشبات مسارح برلين أو في هامبورج في هذا العام . موضوع المسرحية الأساسي عن « رجل وأخته » ؛ يسكنان في مسكن يرجع تاريخه إلى ما قبل الحرب ، يدهمهما شاب داخل بيتهما ، ليطردهما منه .

والعمل المسرحي يتحدث عن إرادتين ، إرادة « السيد باول » الذي قد عثر طويلاً داخل هذا المسكن ، ولديه تصور عن الواقع يختلف عن الواقع المحيط ، ويحيا داخل تصورات « التي تعينه » التي تبحث عن هدف لحياته . إلى أن يدهمته هذا الشاب محاولاً أن يُغيّر من نظرتهم لها . والقصة مستلهمة ثانية من حواديت « الأخوان جريم » التي تحكي لنا عن قصة فارسين من العصور الوسطى ، يشاهدان طفلاً على قارعة الطريق ، ويريدان أن يأخذانه ولا يتخليان عنه ، والطفل جزء من بنية الشارع شكله طفل ، لكنه ثقيل يصعب حمله ونقله من الطريق ، لذلك يتركانه في شارعهم المساوي وتفضل محاولتهما في قطع الطفل من جذوره . وكذلك الشاب ، يريد أن يرث هذا البيت ، ليجعل منه

مشروعاً تجارياً « مغسلة » ، فيحاول يشتي الطرق طرد العجوز وأخته ليحتل مسكنهما ، ويرفض العجوز الخروج من المأوى ، بل إنه ينتج في إخراج الشاب من المسكن ، بعد أن يحكي العجوز حكايات طويلة تعبر عن خيالاته وصراعاته ، مع عالم الشباب أو الواقع الجديد .

إننا نشاهد في أعمال « دورست » لمسة ساخرة من الكوميديا السوداء . وهذا يطبع أعماله - في رأيي - بطابع إنساني معاصر . ويتمنى « دورست » أن تتضمن أعماله هذه اللسة الساخرة ومع ذلك فاللون الأسود ينعكس كذلك بمرارته وقساوته على أعماله بشكل واضح . « فالكوميديا السوداء في أعماله - يستطرد « دورست » - ليست مجرد (موضة عصرية) ، لكن الطابع الوثائقي يطبع أعماله بطابعها . ولعل مسرحيتي « تولر » نموذج لهذا ، إنها ليست عملاً تسجيلياً خالصاً ، وإنما تحمل في نسجها طابع الوثائق الدرامي . ويمكن الجزم بأن أعمال « دورست » لا تنحصر في قالب مسرحي واحد ، بل إنها تحاول الاستفادة من مختلف الأشكال والصيغ المتاحة لإيصال أفكاره ورسالته الفنية .

بريشت والمسرح الألماني المعاصر

إن تأثير « بريشت » في المسرح الألماني لا يلمسه فقط في طريقة الأداء التمثيلي ، وفي عمل المخرجين المسرحيين ، فهو يبدو واضحا في نصوص المؤلفين المغرمين بالملهج البريشتي ، ويستوحون من صاحبه إبداعاتهم ، سواء على مستوى الأسلوب ، أو المضمون ، أو المعالجة . ومع ذلك فلم يعد بريشت مثالا للكتابة في المسرح منذ أمد بعيد . ويؤكد دورست أنه يصعب تحديد شكل أو موديل واحد يتبناه المسرح الألماني المعاصر .

ويرى أن الكاتب المسرحي هاينريش ميللر على الرغم من أنه كاتب مسرحي معاصر ، وصاحب تيار هام في الأدب الألماني ، إلا أنه خرج كذلك من عباءة بريشت . فميللر في نظريته للمسرح وتطبيقاته يستخدم الأساطير والأمثولات وغيرها من الوسائل الفنية « البريشتية » .

« [..] إنه متواجد داخل أعرق

أعماق الكتاب الألمان . أن ميللر كاتب يصعب استيعاب الجمهور له - يستطرد دورست - إنه ينطلق من أسلوب بريشت ، ويستشرف أفكار « ارتسو » داخل نسج تعبيري لغوي واضح ،

وثمة كتاب مسرحيين - في رأيه - غير متأثرين ببريشت ، منهم على سبيل المثال « شتراوس » ، فعلى الرغم من أنه مثله له موقفه النقدي البنوي ، فإن تناوله وأسلوبه في الكتابة مختلف ، إنه في كتاباته يتحدث عن الطبقة المتوسطة المرموقة « البورجوازية الكبيرة » بانافتها وتكلفتها المعرفية ، إنه يهتم اهتماما واضحا باللغة ، وتعرض أعمال شتراوس في مسارح شتى داخل ألمانيا وخارجها .

« [..] لقد أخذت من بريشت - يؤكد دورست - البندوب الأصلي لأعمال ، التقيت مثله بمسرح الشرق الأقصى وخيال الظل^(٣) وغيرها من التأثيرات المسرحية

الجديدة ، التي كان لها الأثر الأكبر في أعمالي ومن بينها « ميرلين » . ويكفي الذين جاءوا بعد بريشت أنهم قد تأثروا به ، وجعلنا نلفظ معه تيار الكتاب الطبيعيين وأهمهم (هاوبتمان) . تكمن المشكلة - في رأي دورست - أن النموذج أحيانا ما يصبح مشكلة شائكة : عندما يتأثر المبدع بالكاتب النموذج فيقلده . لقد جاء بعد بريشت من قام بتقليده ، ولم يستطع الخروج من أسره .. [..] ولذلك فإن رفض لبريشت لا ينبع من كونه كاتباً مبدعا له ذاتيته ، وإنما لأن في إبداعاته الذاتية التي تحتم على التخلص من عبوديته ! . الذي يشغلني دائما في مسرحياتي بشكل دائم ، هو التخوف الخاص ، القلق الخاص . ويتجسد كل ذلك في تصور لعالم مثالي يصعب صياغته . ولذلك فإن موقفى من الأيديولوجيات واضح ، لقد اخفقت في أن تعين الإنسان في أن يسعد ، ووضعت في ستره حديدية لا يستطيع الفكك منها !

١ - د . عبد الغفار مكاوي : مجلة « المسرح » العدد ٤٨ .

٢ - اللقاء الذي تم مع الكاتب المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية في ٢٥/١١/١٩٩٢ . أدار الندوة وترجم الحوار

د . أسامة أبو طالب - الأستاذ باكااديمية الفنون .

٣ - أقرأ مسرحية « خطبة الإذاعة الطويلة أمام سور المدينة » للكاتب نفسه ، ترجمة وتقديم د . عبد الغفار مكاوي :

مجلة المسرح العدد ٤٨ لسنة ١٩٩٢ .

مؤتمر الموسيقى العربية

احتفلت دار الأوبرا المصرية في الفترة من ٢٣ - ٢٨ نوفمبر ١٩٩٢ بمرور ٢٥ عاما على تأسيس فرقة الموسيقى العربية ، وقد تمثل هذا الاحتفال في ثلاث صور :

١ - تكريم كل من ساهم في تكوين وإنشاء هذه الفرقة من إداريين وموسيقيين وباحثين .

٢ - إقامة مهرجان لفرق الموسيقى العربية المنتشرة في الوطن العربي .. حيث تقدم كل فرقة حفلا تعرض فيه فنونها وتراثها الموسيقي الغنائي .

٣ - عقد مؤتمر للموسيقى العربية يشترك فيه الباحثون والمؤرخون العرب ومعهم العلماء والمستشرقون المهتمون بدراسات الموسيقى العربية

في أنحاء العالم .

وقد تشكلت لجنة تحضيرية للأعداد لهذا الحدث الفني الأكاديمي الكبير .. وتولت السيدة رتيبة الحفني رئاسة هذه اللجنة التي لوحظ أن رجال الإعلام ورجال التربية والتعليم لم يمثلوا فيها .

ولذلك لم تكن المتابعة الإعلامية للمهرجان والمؤتمر كافية وقد لوحظ في حفل الافتتاح أن أكثر من نصف مقاعد المسرح خالية من الجمهور ، على عكس ما حدث في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الذي بدأت الصحف تتحدث عنه قبل افتتاحه بشهرين .

وقد قام وزير الثقافة فاروق حسنى

بتكريم كل الذين ساهموا في تكوين وإنشاء فرقة الموسيقى العربية ، وقدم لهم ميدالية تذكارية بهذه المناسبة ، وسلطت الأضواء بتركيز شديد على المايسترو الراحل عبد الحليم نويرة على حين بدت في الصدارة وجوه كانت تعارض بشدة قيام هذه الفرقة كالدكتورة سيمحة الخولى التي كانت تدعو لإنشاء فرقة للتخت العربى بدلا من هذه الفرقة الكبيرة .

كما كان الباحث احمد شفيق أبو عوف من الذين كرموا في المهرجان ، لكن بصورة لا تتفق مع مساهمته في إقناع المسؤولين في وزارة الثقافة آنذاك بإصدار قرار إنشاء الفرقة .

ويقول أحمد شفيق أبو عوف : لولا موافقة الأستاذ محمود أمين العالم وكان وقتها يشغل منصب رئيس هيئة قطاع المسرح والموسيقى على اعتماد إنشاء هذه الفرقة ما كانت لنرى النور ومع ذلك نرى القائمون على المهرجان تكريم محمود أمين العالم .

بحوث علمية

أهم انطباعات شخصية ؟

غاب عن المؤتمر تمثيل دول عربية وأوروبية لها وزنها العلمي وإذا نظرنا إلى المؤتمر الأول الذي عقد بالقاهرة عام ١٩٣٢ نجد في الذين شاركوا فيه علماء من إيطاليا وفرنسا والمانيا وأسبانيا والنمسا وبريطانيا وتشيكوسلوفاكيا.. وفي هذا المؤتمر لم يحضر من هذه الدول أحد . كما لم يحضر أحد من المغرب والجزائر والعراق واليمن وتركيا وإيران .

وقد حاول القائمون على المؤتمر أن يصفوا عليه الصفة الدولية فقالوا إن هناك بحثاً مقدمة من إنجلترا والبرتغال وتركيا ، لكن تبين أن هذه المعلومات غير صحيحة ، وأن الذين قدموا أبحاثاً باسم هذه الدول هم في الحقيقة مصريون يعيشون في الخارج مثل الدكتورة سلوى الشوان التي تعيش في البرتغال !

وعندما سألت المؤرخ والباحث الموسيقى محمود كامل عن رأيه في الأبحاث المقدمة إلى المؤتمر وقد بلغ عددها ثمانين بحثاً فقال : إن أغلبها لا ينطبق عليه شروط البحث العلمي ، وإنما هي آراء وانطباعات شخصية ؟ ... !

أهم الأبحاث

ونستطيع القول أن أهم الأبحاث التي قدمت في المؤتمر بحثان اثنان : الأول البحث العلمي لتطوير آلة العود الذي قدمه عدنان أبلوش من سوريا ، فقد أضاف رمزاً ثالثاً على كل صوت مطلق فأصبحت الأوتار ثلاثية بدلاً من ثنائية ، وصار عددها ١٨ وترّاً بدلاً من ١٢ وترّاً . كذلك أضاف أوتاراً معدنية في منطقة الأصوات الحادة بدلاً من الأوتار البلاستيك .

وادخل تعديلاً جوهرياً في مجموعة المفاتيح التي تتحكم في ضبط الأوتار . فأصبحت مفاتيح ميكانيكية معدنية بدلاً من المفاتيح الخشبية التي كثيراً ما تتعرض وتتناثر بالعوامل الطبيعية كالرطوبة والبرودة والحرارة .

البحث الثاني هو الذي قام به فريق من العلماء والموسيقين على آلة الناي الفرعونية وهم الدكتور فتحي

صالح الأستاذ بكلية الهندسة ، ومحمود عفت الأستاذ بأكاديمية الفنون ، والبروفسور روبرت كريس من جامعة كاليفورنيا . ويهدف هذا البحث أساساً إلى معرفة ما إذا كان السلم الموسيقي المنسوب إلى العالم الإغريقي فيثاغورث من أصل فرعوني أم لا .

لجان المؤتمر

تشكلت ست لجان لمناقشة الأبحاث وإصدار التوصيات وهي :
١ - لجنة المقامات والإيقاعات الموسيقية ، ورئيسها أحمد باقر من الكويت .

٢ - لجنة التعليم والثقافة الموسيقية ، ورئيسها الدكتورة سمحة الخولي من مصر .

٣ - لجنة التراث العربي والتأليف الموسيقي العربي ، ورئيسها محمد القرني من تونس .

٤ - لجنة السلم الموسيقي ، ورئيسها الدكتورة إيزيس فتح الله من مصر .

٥ - لجنة الآلات والفرق الموسيقية ، ورئيسها الدكتور سعد الله آغا القلعة من سوريا .

٦ - لجنة المؤتمرات وتوحيد المصطلحات ، ورئيسها حسن عربي من ليبيا .

أهم المناقشات

في لجنة التراث العربي والتأليف الموسيقي دار نقاش وجدل كبير عندما قدم الباحث الموسيقي محمد القرقي من تونس بحثه وهو بعنوان : « مدخل إلى التناوب في مستقبل الموسيقى العربية . التراث عقدة العجز الإبداعى » .

وتعتبر خاتمة البحث معبرة تماماً عما يحتويه من فكر حيث قال : إن الذين يخافون من انتهاك حرمة هذا الإرث هم عاجزون عن تجاوز المنوعات التي فرضتها عليهم عقليات جامدة . وقد حكموا على أنفسهم بالبقاء خارج التاريخ .

وانقسم الحاضرون إلى فريقين الأول يرفض تماماً المساس بالتراث وينادى بالإبقاء عليه دون تحريف أو تعديل أو إضافة وهؤلاء هم الأساتذة حسن سيد درويش ، وعبد العزيز عثاني وعبد القادر صبرى من مصر وعبد القادر الطوانى من السعودية والفريق الثانى يرى أنه لا مانع من الاقتراب من هذه الألحان والتعامل معها بالتوزيع الموسيقي وتقديمها في قالب أوركستراى . وقد تزعم هذا الفريق جمال سلامة من مصر ومحمد القرقي تونس وتوفيق الباشا وسليم

سحاب من لبنان .

ولم يحسم هذا الموضوع ولذلك خرجت التوصية بحد وسط يرضى الطرفين فقد طالب بالتمييز بين ما هو أصيل وما هو محرف في تراث الموسيقى العربية . ومقاومة عمليات الاقتباس والتحريف والتطوير غير العلمى وإطلاق حرية المبدع في الاستلهام العلمى والإبداعى من التراث .

حفل الافتتاح وهبوط مستوى

فرقة الموسيقى العربية

في حفل الافتتاح قدمت فرقة الموسيقى العربية « المحتفى بها » بقيادة نبيل كمال عرضاً متواضعاً فمقد و فاة المايسترو عبد الحليم نويرة عام ١٩٨٠ والفرقة في هبوط مستمر حيث تولى قيادتها من بعده يسرى فطر ثم سامى ترك ثم حمادة النادى الذى قدم استقالته في الشهر الماضى !

وعندما سألته عن سبب تقديم استقالته قال لن اتكلم عن الأسباب إلا بعد أن ينتهى المهرجان فهناك عناصر كثيرة تريد أن تقضى على هذه الفرقة .. !!

وعندما سألت المؤرخ والباحث الموسيقى ا . محمود كامل وهو

العضو الدائم في المكتب الفنى الاستشارى في الفرقة عن سبب تقديمه لاستقالته من عضوية المكتب الفنى قال : الفرقة تتحول تدريجياً إلى فرقة قطاع خاص وبدأت تخرج عن الخط المرسوم لها وهو تقديم التراث ، لتقدم مكانه أغاني خفيفة لا قيمة لها من الناحية الفنية ولذلك فضلت الاستقالة حتى لا أكون مسئولاً ومشاركاً في هبوط مستوى اداء الفرقة .

وعندما توجهت بالسؤال للسيدة رتيبة الحفنى مستشار الأوبرا عن الشخصية التى ستتولى قيادة فرقة الموسيقى العربية بعد استقالة حمادة النادى قالت : لن يكون هناك مايستروا مستديم .. ففى كل عرض سيتم الاتفاق مع أحد الفنانين لقيادة الفرقة

وهذا ما تم تنفيذه فعلاً ففى خلال ثلاثة أيام تولى قيادة الفرقة اثنان هما نبيل كمال ، وصلاح غباشى !

بعد حفل الافتتاح تقابلت مع حمادة النادى المايسترو المستقيل وسألته : ما رأيك في مستوى اداء الفرقة ؟ ..

فقال : الفرقة « يتقول نشاز » .. !!

عشرة دواوين لعشر شاعرات عربيات

الكتابة عن الشاعرات العربيات الجديديات أمر شاق ، تضيق عنه القدرة والمساحة معا . لكننا سنحاول - هنا - أن نلم في عجالة موجزة بأهم طمح عند عشر شاعرات عربيات ، ممن يتوفر لهن ديوان حديث تحت يد المرء . ولاشك أن دقة الإلمام ستفوتنا ، في مثل هذه الحالة ، لأننا لن نتعرض للحديث عن شاعرات بعضهن ذوات قيمة غير منكورة ، لم يتوفر لهن ديوان حديث لهن ، أو لم يصدر لهن بعد ديوان يجمع عملهن لجميل .

وعلى ذلك ، يتوجب على الاعتذار - بداية - عن عدم تناول شاعرات مثل : حمدة خميس (البحرين) وعائشة

الرازم (الأردن) وفاطمة قنديل وسهير المصافقة وعزة بدر (مصر) وحصة عبد الله وهالة حميد معتوق ونجوم الغانم (الإمارات) وربيعة الجلطي (الجزائر) وخديجة العمري واشجان هندي (السعودية) وخديجة صادق (البيبا) ، وغيرهن ممن لم يسعف بهن الإطلاع أو الذاكرة

صدر لفوزية السندی (البحرين) ديوانان : الأول هو (استغاثات) ، والثاني هو «هل أرى ما حولى» ، هل أصف ما حدث . وهي واحدة من الوجوه الشعرية البارزة في البحرين والخليج بعامة .

وقصائد «هل أرى ما حولى» قصائد نثرية ، مشحونة بكثافة رهيبة ، وناضحة بمأساة باطنية شغافة ، وخاصة في القطع الصغيرة ، التي تصل فيها إلى ذرى ملحوظة من التوتر والاكتمال :

«ارخيت غلالة النزاع الأخير
لوقتي سكر شاخص
رواق يمتد
لعينيك نصال المغفرة»

في مثل هذه القطع القصيرة يتراءى لنا الصمت اللاهث والعشب المختبئ تحت عروق التيه الشقى ، ونشاهد الصدام المؤكد بين ندم العشق ودلال الشفقة . وفيها ، كذلك ، الأدميون الذين يدبون

مبهيرين وهم يحضنون الأرق ، حيث الأروقة المذبوحة والمدى المراق حول الخطوات ، والكلام الطالع كالزوبعة .

غلالة رقيقة من ماساة رقيقة تخالينا تحت جلد النص الموجز ، في صيغ مركزة باترة . على العكس من ذلك نجد القصائد الطويلة ، حيث نراها - في أحيان كثيرة - تفنقر إلى مثل هذه الكثافة المهرقة ، لتمتلىء بسطور عديدة ذات إسهاب مجانى ، لا تستدعيها سوى شهوة الإطالة وإغواء التداعى المرسل .

ففى الوقت الذى تدهشنا كثافة جملة تقول :

« أوليك نواذر الروح
وخيلاء الجسد »

نجد الاسترسال يضعف الوتر المشدود في فقرة طويلة تقول :

« الجأ إلى عالمي المغاير :

حيث هوادة النواصى وظلام يربص شحوب السواقى ، عواصف تسبق القول وملاجىء تنأى بحشود الأحلام المارة واضغاثها ، منازل الفجيعة والحروب الداخلة نصرها بحربة الهزيمة ، واليتمامى من جنودها المجزئين كإوصال مرقمة ينهكون الأرض بمارشاتهم فى أسى بالغ ، والرضع الضارعين لغيمة اللبن أن تميل وتدفع ،

ونواح الأرامل الفائرات المتشحات ببواقى أعشاشهن المدمرة وقلوبهن المصدوعة » .

وعلى الرغم مما في هذه القطعة الطويلة من صور جديدة واجتراءات مجازية واضحة ، فإن الرغبة الجائرة فى الاسترسال تضعف ما بها من قوة ، وتحيلها إلى لغو مزين ورغوة فاترة .

تميل فوزية السندى - فى بعض الأحيان - إلى ما يمكن أن نسميه « تقاليع الحدأة » ، فى ترتيب السطور والجمال على الصقلية بطريقة شكلية ، مما نراه فى شعر بعض الشعراء حينما يعمدون إلى تصف سطورهم أو كلماتهم على هيئة المزيجات أو الدوائر ، أو على الهيئة التى تعنيها لفظة من الألفاظ .

وهذا ما فعلته الشاعرة فى قصيدة « أقواس ليست للنصر » ، حين قدمت بعض سطورها على هيئة نصف دائرة أو مثلث ، ليشكل هيئة قوس النصر .

ولسنا ، بالطبع ، نعارض أية اقتراحات شكلية جديدة للكتابة ، ولكننا نشفق من التزيد والإفراط فى مثل هذه الاقتراحات الشكلية ، التى تصرف النظر عن « اللغة » فى

النص ، كما تنقل كاهله « بالاكسسوارات » الملقة على الجسد الأصلى . وأهم ما نشفق منه - فى مثل هذه التزييدات الشكلية - أنها تضى (عند إفراطها وعند الشاعر غير المكين) بأن الشاعر يستعين بمؤثرات خارجية فى تقديم نصه الأدبى اللغوى لعدم ثقته فى قدرة نصه اللغوى على حمل ما يريد باللغة والكلمات !

(على أية حال ، أمل أن تكون هذه القضية محل حوار جاد فى حياتنا الشعرية ، لأننا نعلم أن مثل هذه التمثيلات الشكلية استخدمها من قبل السرياليون والرمزيون والبرناسيون فى الغرب ، بل واستخدمها قبلهم جميعا أدباء ومفكرو الصوفية المسلمون ، ولم يكن هؤلاء أولئك هازلين عابثين) .

وفوزية السندى ، بعد ذلك ، ليست شاعرة مستغرقة فى ذاتها ، كما تفعل الكثيرون . بل هى مشدودة إلى تجسيد أزمة إنسانية عامة ، وإلى تجسيد أزمتها كمبدعة فى وضع عربى متأزوم ، وفى مجتمعات قاهرة ومقهورة .

وهى فى تجسيدها لأزمتها ، العامة والخاصة ، تعتد بلغتها وبحروف هذه

اللغة « شان الصوفيين » ، حتى
لكان القهر الواقع على اللغة واقع على
إنسان هذه اللغة في نفس اللحظة ،
وكان تمرّد هذه اللغة هو تمرّد
المستضعفين :

« اقدم فرائض الشوق على
صخرة البروق
انا وهواتك مُربية تنشق من
ظلمة الجوف

ابدا يومى مقتنرا بالالف
المغضب كقلبي
انت العازف
وانا الالف المهوره بصمت
عاصية كالحرف الممتد » .

وبعد أن كانت في ديوانها السابق
« استغاقات » تنحو بغزارة إلى
النهل من الروح المحلية ،
بمناوراتها وأغانيها الشعبية ،
كنوع من التأكيد على خصوصية
ضيقة ، اتسعت التجربة في « هل
أرى ما حولى » لتشمل التجربة
الإنسانية كلها ، بما فيها من تجربة
أمرأة عربية في زمان ومكان معينين ،
بدون أن تفقد خصوصيتها المرجوة .
فلقد تجلّت هذه الخصوصية في صور
أشدّ تعقيداً ورؤى متعددة الأبعاد :

« لا أرى ما حولى لا أصف
ما حدث أشد لثام الليل في جراحة إذ
أرى طقوسا شديدة الفزع لأخرة

متصاعدة غازية المجلس لبنية
التحول والقوام متباينة المنشأ
محلّقين في نسق هائل مضطربين
كلصاحم الحمراء وإيقاع الطبول
الضخمة تصم الأذان في وقعها
أشبه برلازل كونية ارتج بعنف
أكاد لا أرى إلا تحلق القيامة
بقوائمها حولي تتقاذفني غيبة
ملتعبة بالضجيج » .

الشاعرة زكية مال الله (قطر)
تخرجت من كلية الصيدلة جامعة
القاهرة ١٩٨٠ ، وحصلت على
الدكتوراه في الصيدلة من جامعة
القاهرة ١٩٩٠ ، وصدرت لها ثلاثة
دواوين : في معبد الأشواق ١٩٨٥ ،
السوان من الحب ١٩٨٧ ، من أملك
أغنى ١٩٨٩ . وبين أيدينا ديوانها
الأخير « في عينيك يورق البنفسج » .

قصائد الديوان مبنية في المجالات
المختلفة ، فهناك قسم لفلسطين
ولبنان ، وقسم للكويت ، وقسم
للمواويل الخليجية ، وما إلى ذلك .
وتتراوح القصائد بين الشعر
العمودى والشعر الحر .

ومعظم قصائد الديوان رومانسية
ضعيفة الرؤية والتشكيل ، سواء
كانت رومانسية عاطفية أو رومانسية

وطنية :

في الرومانسية العاطفية سنواجه
المعاني المكروبة ، حيث ستنام المرأة
في ضفائر المساء بينما العشق البهى
للرجل يستببح خفوتها ، وسيأتى
طيفه يداعب العين ثم ينام في موانئ
العين ، والمحبوب هو مغدق العنان
والحنين ، وهى تروى عشبتها من
عروقه ومن سمقه الندى .

وفي الرومانسية الوطنية ستفنى
للكويت .

« كويت ، وما اشتقت إلا ضياك ،
يعشى الهوىنى ، ويجلوك صبحنا
بالوانى الوجفة يوما ابتعت كسرة
خبز بهذا المساء ، أبلل ريقى . وقد
جف ريقك بين العروق . وما نبست
في عروقى شفة ، وماذا اكتسيت
وماذا التلحت ، ونخلك امسى
عويلا بافياى الوارفة » .

وستحدث عن « ملامح وجه
فلسطينى » : « تضى تضى كلون
الحجارة ، كرعشة قلب تعدد بين
حنايا العذارى ، تضى لتثبت
خلف القيود ، سنابل موت وفجر
توارى ، ويلمع في وجنتيك
انتشاء ، ففسال أين ستطوى
توارى » .

في القطعة الأولى « للكويت »

سنلاحظ الافتقار الواضح إلى التجربة الصادقة ، وهو ما يدفع الشاعرة إلى اللجوء إلى الاكليشات الجاهزة ، التي لا تجسد ألما حيا أو خبرة ملموسة مريرة .

وفي القطعة الثانية « وجه فلسطيني » سنلاحظ النظم الجاف الخالي من ماء التجربة كذلك . هذا النظم الذي يستدعي سيادة القافية التي تدفع الشاعرة إلى اجتلاب المترادفات الزائدة التي لا تصيف جديدا ، وإلى اعتساف الألفاظ نفسها اعتسافا نحويا أو صرفيا حتى تتماشى مع القافية !

وقصائد لنا الطيبى احتفاء بالموجودات التي تلقها العزلة ، بما تنصرف عنه النظرة العجلى ، بالفسيفساء التي ندوسها بأقدام غليظة عمياء ، وهي احتفاء قبل هذا وذاك بالحلب وتتويجه اميراً على الأعماق ،

هذا ما قاله الشاعر امجد ناصر عن قصائد لنا الطيبى في ديوانها « شمس في خزانة » . ولينا الطيبى شاعرة سورية ولدت في دمشق عام ١٩٦٣ ، وعاشت في لبنان والكويت والإمارات وقبرص ، وتقيم حالياً في لندن برفقة صديقها وزوجها الشاعر

السوري نوري الجراح ، صاحب ديوانى : « الصبى » ، و « مجازاة الصوت » .

« كلما جاء الصباح
اسدلنا الستائر

وخبانا الشمس في الخزائن

هو صباح الأيام كلها

وصباح الشمس التي احصينا

شموس صغيرة بحجم الكف

ولدينا ما يكفى من الأبواب

لنبقيها خارجا .

أهم ما نلاحظه على هذه القطعة القصيرة الجميلة ، هو أنها تتعامل مع الشمس بعكس ما درج عليه تعامل الشعراء معها ، ويعكس ما يتوقعه الأدب منها . الشمس ، هنا ، تكاد أن تكون عدواً أو خصما ،

أو لعلها صارت معنى من معانى الفضح والابتذال والتلصص . ولذلك ، فالعاشقان سوف يحبسانها في خزانة ، وسيعدان كل ما لديهم من أبواب لمنعها من دخول البيت . كأن الشروق اليومي للشمس قد غدا من كثرة تكراره مزيفاً عاطلاً عن المصادقية والتأثير . صار عادة وهما ضد العادة . صار تجسيدا للحقيقة الخارجية الضخمة العمومية المشاعة ، وهما ينتميان للحقيقة الداخلية الخصوصية الفردية .

ونحن - كما قال امجد ناصر بحق - أمام « حالات المنزل الحميمة : أركانه ، ألفته ، وجوه أهله ، وصخب ضيوفه ، نسيجه اليومي واحتمالاته . من البسيط والمألوف والمهمش تنسج لنا الطيبى غنائية المنزل الأسرة هذه ، الصاعدة أحيانا إلى حدود الفانتازيا . لذلك ، فنحن أمام مفردات جديدة على الشعر : صحن ، عطة ، فرشاة الأسنان ، الحذاء ، طبق الحساء ، ملقعة الفضة ، حبات العدس ، الصالون ، قمصان للكى ، قمامة المنزل ، حبل غسيل ، طنجرة ، وغير ذلك من مفردات الحياة المنزلية العادية التي تحولها الشاعرة إلى خيوط نابضة في نسج نابض .

أبرز فكرة ، هنا ، أن هذا الشعر - وأمثاله - أسقط الاعتقاد القديم بأن هناك الألفاظ شعرية بذاتها ، شريفة بذاتها ، والألفاظ - في المقابل - غير شريفة وغير شعرية .

في هذا الشعر - وغيره من شعر جميل - كل الألفاظ هي شعرية إذا استخدمت استخداما شعريا ، وادت دورها في سياق فنى مبرر وعضوى . الشعرية ، إذن ، ليست في ذات اللفظة بل في علاقتها بنسقتها الداخلى

المضبوط . ليس الجمال علاقة -
كما قيل ؟

ويمثل هذا الرصد البسيط
المرهف ، المتبعد عن كبريات القضايا
وأحداث الحوادث ، تحكى الشاعرة
عن « بيروت » ، بدون أن تسقط في
ميلودراما الفجائع :

« الأطفال يحملون بالأحصنة ،
سريعة ، تشق الريح إلى قطع ، إلى
ضياء ، إلى مهابة . الأطفال يحملون
بالأحصنة ، أعرافها ناعمة
مقلبية ، وأعينها سماوية .
الأطفال ، الأطفال ، يستيقظون من
أحلامهم ، على طائرات تكسر
السماء ، ومدن تبطل الأحصنة .
الأطفال يحيون النوم » .

هذه البساطة نفسها ، هي التي
تحكى بها عن أخينا مازن ، المشارك
في الحرب الأهلية اللبنانية . فهو
يصحو في الصباح على رنين ، ويرتدى
ملابسه الكاكية على عجل ، والعطر في
عنته . وخلف المئارس تطرد رائحة
البارود رائحة الأرض ، وهو ينظر إلى
الدخان الأسود ، شارداً .

هذا شعر ، إذن ، يقتصر شعريته
من النظريات العادية ومن الوقائع
الصغيرة ، لا من التراجمديات
الاستثنائية ولا من جلائل المشكلات

الكبرى .

« البيت » ، هو مدار تجربة
ميسون صقر (الإمارات) في
ديوانها « البيت » . وهو الديوان
الرابع لها ، فقد صدر لها من قبل :
هكذا اسمي الأشياء (١٩٨٣) ،
الريهان (١٩٩٢) ، جريان في مادة
الجسد (١٩٩٢) .

وإذا كانت التفاصيل الصغيرة
في البيت عند لينا الطيبي هي مصدر
تحقق وحياء ، فإنها في « بيت »
ميسون صقر مصدر ضغط
واغتراب .

البيت عند ميسون صقر محمل ،
« دائما ، بالآثار القديمة القاهر »
الكايح للروح :
<http://Archivebeta.com>

« أه لو تستريح التجاعيد على
الجدران . فما الذي يعنيه المكان ؟
ابتداء للذاكرة تنهش قطعانا من
الماضية تسير إلى منبع ماء وعشب
في السوادي المنحدر في الضفة
الأخرى ، والذي يندرج في أسفل
التكوين الانشوي لجسد امرأة
نائمة في العراء . نوافذ بيتها
مفتوحة على رجل ساهر على
شهوتها ، نوافذ حزنها باقية للأبد
تقوم ، ملونة بالزجاج المهشم
والبيلسان .

لما الذي يحفيه هذا الريح
مفوسا في القلنس ؟

ما الذي يطرحه المكان السلكن
في الطقس ؟ » .

ثمة مأساة في المكان ، وربما
جريمة .

وعين الشاعرة تتأمل تاريخ الريح
في المكان . وهي لا تكتفى برصد
التفاصيل الصغيرة مخلوطة
بوجدانها الذاتي ، ولا بالالتقاط
الذكي لجزيئات تصبح بتجاورها أو
تجادلها معنى كلياً . إنها تمنع في غور
هذه التفاصيل ، مكتشفة الآسى
الكامن فيها محبرة الذاكرة من عقابها
المقيد ، لترتد إلى طفولة مزعجة
بالعسف والدم والانكسار والأحلام
المجهضة .

في هذه الذاكرة الغائرة ، ينم الأب
مستريحاً ، والأم تطحن الشعرير
بالصبر ، تحلم أن يقوم الابن من
تشرنتقه وأن تزف الابنة الوحيدة .
فمن قال إن هذا البيت وطن كبير
للعائلة ؟

وفي هذه الذاكرة الغائرة ، عينان
مساويتان تثقب الباب ، مجروحتان
بشفرة صدئة ؛ وتتيسر المفاتيح
بالقلق ، وتتراءى الفرقة بأشبالها
للمتهدلة . ولا يبقى من اللواعة كلها
سوى ضوء الرغبة ويدين تخمضان

هذا مكان قاهر مدآن ، الشاعرة
لا تحب — عكس لنا الطيبى — بل
تهفو إلى الهرب منه وهى تمزجه
بالوان سريرية فاجعة وفانتازيا
جارية وجريحة :

« حين افتح الباب المغلق
بالتلصص

وعلى انتظار مفتت

يترأى لى ما لم افهمه إلى الآن

ماء يتسرب من شقوق الجدار

جسد مرايا ، وجسد حر

معلق في كهرياء الغرفة صوت

والحركة ضوء باهت

وحين اهم

يقفل الباب بوجهى ،

وتظل عيوني بداخل هذا السر »

وإذا كانت الطيبى متوحدة تماماً
مع أشياء بيتها ولا تريد لأشياء
الخارج — حتى الشمس — أن
تداهم هذا التوحد والاكتفاء ، فإن
ميسون صقر تعيش مع بيتها حالة
تشبه الانفصام والتناقض ، لأن
الغرفة ذات الباب الوحيد القديم
« مطابقة لتهمش الروح » ومع ذلك
فهى تظل « وتبدأ في القلب » :

« أربع درجات وينتهى الصعود

ثلاث درجات

ثم تنزلت القدم المؤهلة للظما ،

اسمت ميسون صقر وهى فنانة

تشكيلية كذلك « كتالوج » معرضها

الثانى عام ١٩٩١/٩٠ « الوقوف

على خرائب الرومانسية » ، وفيه

ما يمكن أن يضىء قراءتنا لشعرها .

تقول :

« محاولات شتى للخروج من روح

الكولاج إلى أجنحة الطير وبناء الروح

وأرصفت شوارع ممغنطة وسماوات

بلا بهتان ، وصرصرة ريح في أذننى »

وتقول :

« البيت البارد ينفذ حين يدخل

تنفسها المكان الحجرات الفارغة

التمتلاء بشحوبها وشجنها وأنبعاثها »

والصور تخرج من إطارها كي تكون

صوتاً وجلبة وتحتفل بدخولها ، البيت

البارد ، دافئ اليوم ، والحجرات

ممثلة ، والصور كائنات متحركة .

وهى معه .. خارج البيت »

ويمكن أن نقول إنه على الرغم من

سعى الشاعرة للخلاص من

الرومانسية ، فإن بعض الاسترسال

في « البيت » يكاد ينزلق بها إلى

« خرائب الرومانسية » التى تجاهد

لمغادرتها والوقوف على أطالها ،

ويكاد أن ينزلق بها إلى الصوت

الواحد المفرد الذى يظل رومانسيا —

في بعض الأحيان — مهما كانت لغته

جديدة فالرومانسية — كما نعلم

جميعاً — ليست موضوعاً فقط ،

وإنما هى أيضاً أداء .

تجارب عائشة إدريس المغربى

(البيبا) في ديوان « الأشياء الطيبة»

تجارب بسيطة ، تكاد تكون تجارب

أولية ، لكن بها بساطة إنسانية

صافية تهفو فيها المرأة إلى أن تعود

كطفلة أو كزهرة ندية . لكن هذا

الحلم . مشوب بنبرة حزن واضحة ،

إذ هى «تمتلىء بحزن العالم» ، وتهفو

للحب الصافي :

« امرأة

تمتلىء بالوعد المنسى

في ذاكرة الحزن

ويغرق في عينها الصمت

يغرق في شفتيها الصمت

يغرق في رثنتها الصمت

تضىء لحلم يبحث في العتمة

عن طريق الوصول»

على أننا نعرف أن تجربة الشعر

الليبي الحديث تجربة وليدة نسبياً

وأن ممارسة المرأة للشعر هى ممارسة

قريبة العهد . لكن التجربة الأدبية

الرائنة في ليبيا تشهد وعوداً حارة

وميلاداً لأكثر من أدبية وشاعرة .

وبجوار عائشة المغربى هناك خديجة
الصادق وقاطمة محمود وليلى النيهوم
وغيرهن . وتعد تجريرتهن جميعا
بنضج قريب واستواء قادم .

الشاعرة «ظبية خميس»
(الإمارات) صدرت لها أعمال
عديدة . مثل : خطوة فوق الأرض ،
ثنائية : أنا المرأة الأرض كل
الضلوع ، صبايات المهرة العمانية ،
عروق الجير والحنة (قصص) ،
السلطان يرحم امرأة حبلى بالبحر .

تتميز تجربة ظبية خميس ببروز
النزوع الحسى الأنثوى في تعبيرها
الشعرى من ناحية وبوضوح الانتماء
لبيلاد الخليج من ناحية ثانية ، من
خلال مقاومة المرأة الخليجية لعادات
وتقاليد المجتمع المغلق :

«حين يلتقيان يعود للنضج وجه
الحقيقية
وحين يلتقيان لاحكم يسود غير
الانتشاء اللذيذ
والخفق الذى يسحق الخوف
ورايات الوصاية
مصوب ونبع ،
وماء جليل يغسل انسلاخ جسد من
جسد ،

يرتبط هذا النزوع الحسى بتوجه

نحو تحرير الجسد من أغلال القهر
والاستبداد ، كأن الجسد رمز للحياة
أو للوطن أو للواقع الاجتماعى . وفى
هذا السياق تعيد الشاعرة صياغة
القيم الأخلاقية والاجتماعية ، فلا
يغدو جسد المرأة هو العورة بل تصبح
العورة هى الحرب :

«لك وويلك ممالك
إن أنت قتلت الجسد .
الحرب عورة العالم
الحب مسكن الفقراء
أما الجسد فهو الممر إلى القتلوف
وإلى رقص الوليد

على أن هذا النزوع الحسى ينحدر
أحيانا نحو الإغراق ، ليشارف حدود
«الأنثوية» الضرف ، التى تبتعد
بالشعر عن حساسية الجمالية
الحقة .

يظهر طابع الوضع الاجتماعى
والإنسانى المحيط في شعر «سعيدة
مفرح» (الكويت) بنصاعة بليغة .
ففى ديوانها «آخر الحالين كان»
تتجلى هذه الأجواء الخاصة بالمكان .
وخاصة في قصيدة «اعترافات امرأة
بدوية» :

«تعذبني كل التفاصيل التى لم
تغادر مرفا الذاكرة
فحين تعج بصدرى رياح التغيير

تفاجئني ضرباتها في جدار التذكر
ترش التصور إثر التصور .
لبيت من الشعر في لون عيني
لونه ،

تمدد أوتاره ضاربة في ثنايا الفؤاد
سافرة
رائحة لم تزل . رغم كل عطور
التحضر ،

لاصقة بخلايا ثيابي
تذكرني بغيايى
وتعلن ساخرة
أننى كنت ضائعة
ليس مثلى أحد ،

لقهوة ، اسرق إن لم أجد ،
بئاً الوئها به
من عبوئى السواد
اهيلها ، إن لم أجد هَيْلا ،
بما ينبت من عطر
بين خلايا العناد ،

وعلى الرغم من أن اصطدام المرأة
المبدعة بمناخها التقليدى الجامد هو
مجال حافل بإمكانيات الضجيج
البلاغى المجانى ، فإن الشاعرة
تصور هذا الصدام برقة وبساطة ، في
إطار من رصد الأشياء المعتادة
والدراما المرفهة ، عبر لغة الحياة
اليومية ومفردات المعيش الدارج ،
الذى ليس - بذاته - شعريا :

«رجل وامرأة

إنكم تعمهون

إن ما مننا لا يتسع لواؤ عطف

وقد تحدث الكثيرون عن ربط
الكتابة بالانثوية ، وربط فعل
الإبداع بفعل الجنس والحب ،
عند الرجل : القصيدة ، انثى ،
مراوغة ، جليلة ، خلاقة
ومخلوقة ، والانثى ، كذلك ، لغة
وإيقاع وحروف ومجاز وبنية ،
وكلتاهما ميدانه الافتراع
والخصوبة .

هكذا ، أيضا ، ترى المرأة
الشعر . تقول سعدية مفرح :

« في فراش
استكانت حافية
كان شعري يمارس رجولته
واى انثى ،
كانت اللاقية . »

وهذا المعنى أيضا هو ما قصدت
إليه غلبية خميس في ديوان سابق هو
« قصائد حب » حينما كتبت قصيدة
بعنوان :

(Feminine Or Feminist) تقول :

« الوحدة

— لا

— الصداقة

— لا

— رائحة الذكورة

— لا

« إنه بحر بينى وبينك كحل

الطفولة »

عذب .. عذب .

ولعل في ذلك كله وجهاً من وجوه
الفكرة القائلة « بلذة النص » التي
تحدث عنها النقاد الغربيون
الحدائيين ، والتي كان قد تحدث
عنها - قبلهم - المفكرين العرب
الأقدمون .

يرتبط الحب عند « منى غزال »
(البحرين) في ديوانها « رماند
السنبلة » بالوحدة وبالحرية .
« ويبحر الأربعاء والخميس ، وأنا
بين الأيام وأسمائها عرس
مينا عريس ، أمد يدي ، على إذا
أما أصكت بيديك ، في الفضاء
البعيد ، وجدت الوطن » .

« ياسيد العشق ، لا أعرف بين
يديك ، سوى الانتظار ، كى أولد
ثانية زلزلة بلا جدار » .

ومثل بعض زميلاتنا من
الشاعرات ، يتوهم النزوع الحسى
عند الشاعرة بوضوح . لكنه هنا
نزوع بسيط غير معقد مثلما نراه عند
ميسون صقر أو فوزية السندى .

« بين يدي رجولتك

تخرج الرياح من قبورها

وتندفق البراكين

وابقى جمرة متقدة » .

على أن هذه الحسية لم تخرج
بالقصائد عن إطار الرومانسية :
موضوعاً وأداءً .

ديوان « الوطن المحرم »
للشاعرة السورية ، عائشة
أرناؤوط ، هو - تقريباً - ديوان
القضايا العامة . فقسمة الأول
يدور حول عذابات الإنسان
الفلسطيني بعد حصار بيروت ،
وقسمة الثانى يدور حول عذابات
الإنسان العربى بعد هزيمة يونيو
حزيران ١٩٦٧ .

ومع ذلك فالشاعرة لا تقع في
الخطاب الفج . ففي قصيدة
« الوطن المحرم » تصور سطوة
العسكر « الوطنيين » على الحياة
العربية بعد أن انهزموا في حربهم مع
العدو . فترصد بمرارة كاريكاتورية
سوداء هيئة المهزومين على
شعوبهم ، بالقمع تارة ، وبالإعلام
تارة ، وبالكتاب الماجورين تارة ،
وبالوهم في كل الحالات :

« الهواء بليد في غرفكم الشالجة
الاسماك تتجاوز سفنكم
المقتصدعة

حيث الملاحه لا تخطئ في بحر
الرماد .

أقرضوا الطرائد وحيدة الساق
أقرضوا مجاذيفكم المستوردة
وتبادلوا واجباتكم الخيانات
ومكبرات الصوت
وافتاحيات الصحف المؤممة
العنقاء تدون قوانينها الجديدة
على ضرع يفصل ما بين المجهر
والحريق .

وهكذا فالشاعرة تنأى عن
الخطابة الساخنة على الرغم من
سخونة موضوعها ، وحتى حينما
تريد أن تشير لنا أن كل هذا العفن
سيزول وأن الشعوب المقهورة
ستنتصر ، لا تفعل ذلك ببلاغة
خطابية رنانة على طريقة ، وللأوطان
في دم كل حر ، يدُ سلفت وديدُ
مستحق ، (كما فعل شوقي وهو
يغنى دمشق بلد الشاعرة) ، بل تعلن
أن للعنقاء قوانين جديدة ستسرى
على ضرع يفصل بين الرؤية الثاقبة
والخراب العميم .

وما هي تصور خروج المقاتلين
الفلسطينيين من بيروت في آخر صيف
١٩٨٢ بلغة غير مستعملة في مثل هذه
المجالات :

« غير بعيد عن الشاطئ »
الممدود
يقف الحصان ذو الحوافر
المتعبة

يحيط به مؤرخون اتلفهم
الهيذان
تحبس أحجية العبارات
الشرعية
وافواج الفرسان تترجل عنه
نحو إبحار يعفى نفسه من
الصفات .

وإذا كان الشعر السياسي - في
غالبه - قد ارتبط في تاريخنا القديم
والحديث بالخطابة الرنانة والغنائية
الموسيقية المجلجلة . فإن عائشة
أرناؤوط تقدم صورة مختلفة لشعر
سياسي يناقش عن الخطاب الزايق ،
ولا يلتزم - أصلاً - الوزن
الخليل . فهي قصائد تهمس في
حدة ، وتتوتر في هدوء .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

في ديوان « اتصالات » للشاعرة
إيمان مرسال (مصر) سمتان
ملحوظتان :
الأولى : هي الغنائية الحارة
السلسلة .

والثانية : هي اتصالها بترائثها
العربي القديم والحديث .
ولعلها بالسمة الثانية تميز عن
كثير من قريناتها من الشاعرات
اللاتي ذكرناهن إذ تندد - إن لم
تتعدم - في شعر أولئك الشاعرات
أية إشارات تدل على اتصالهن

بسياقهن التاريخي والاجتماعي
السابق عليهن . وقد مر بنا كيف أن
معظم أولئك الشاعرات يعتمدن في
تحصيل الشعرية على اللقطة الذكية
وعلى الروح الشاعرية المرفهة ، بأقل
الأدوات التقنية الممكنة ، أي بأقل
جهد إيقاعي ، وبأقل نشاط لغوي .
وبأقل هندسة بنائية ، مع غياب
« عربية » الأداء في كل حال . حتى
ليبدو الشعر ، شعرا جميلا مترجما ،
تكتبه أية شاعرة في أية بقعة من
الأرض .

« لي أن أقطر صبوتي
كاسين من زبد وخمر
فأرى القصي يهاجر الصمت
الإلهي الحنون
يشارك الأطفال ضجتهم

ويخترع اللعب
لي أن أهر الشوق حين يهزني
وأقول للشجر الحامد كن معي
اسقيك عشقي كله
لي أن أحوّل مرة أخرى فأخلق
فرحتي

وأجزّب الومض الذي تنكشف
الأسرار فيه
لي يا مدى كل المدى
سأفلخر القمر الوحيد وأدعي
أن النجوم شعوب صدرى هم
معي .

بعد هذه الجولة السريعة في عشرة دواوين عشر شاعرات عربيات ، يمكن أن نستخلص بعض الملامح العامة المشتركة لنلخصها فيما يلي :

١ - يغلب على شعر أولئك الشاعرات الأداء النثري البعيد عن إيقاع الوزن الخليلي . وربما نستطيع أن نفسر ذلك بعدة أسباب : منها أن النزوع إلى التحرر عند المرأة العربية - المثقفة والشاعرة خاصة - هو نزوع أكثر حدة من نزوع الرجل ، فالمرأة هي الأكثر معاناة من القيود بالنسبة للرجل في مجتمعنا العربي ، ومن ثم يصبح شوقها للحرية ، في الإبداع خاصة ، أوسع وأبعد . ومنها أنهم جميعا يعتمدون على ما يزرخ به كيانهن من روح شاعرة ، أكثر من اعتمادهن على إتقان الأدوات الفنية واللغوية والإيقاعية . فالشعر عندهن يأتي ، أولاً وأخيراً ، من القلب الحار والبصيرة المتقدة والذات الحية المبصرة .

٢ - يحفل شعر كل شاعرة منهن - بدرجات متفاوتة - بلحمة حسية أنثوية . وإذا كان الشعراء الرجال يقيمون الكثير من شعرهم على محور جسد المرأة ، فالأحرى بالمرأة أن تنظر في درتها

المكونة المتوهجة متعددة أو متأملة . على أنهم - في الأغلب - يتخذون من الجسد عندهن رمزا يصورن عبره معاناتهن الاجتماعية والسياسية والعاطفية .

٣ - إن قهر الجسد هو قهر الحياة . تشترك الكثيرات من الشاعرات في استخدام الحديث عن اللغة والشعر - في الشعر - رمزا أو معادلا للتجربة الإنسانية ، فالحلم بتحرر اللغة هو حلم بتحرر الحياة والحلم بجدة الشعر هو حلم بتجدد المجتمع .

٤ - الاهتمام بالمكان - بدرجات متفاوتة كذلك - سمة مشتركة بين الجميع . المكان بمستوياته المختلفة : سواء بمستواه الفيزيقي البحت ، أو بمستواه الجغرافي ، بمستواه الزماني (التاريخي) ، أو بمستواه الفلسفي ، أو بمستواه الجمالي .

ويتفاوت نصيب الشاعرات - بالطبع - من نجاح التعامل مع المكان بتفاوت النصيب في الرؤية والفلسفة والموهبة . فأحيانا نجد أنه لا يعدو أن يكون إطارا جغرافيا أو فيزيغيا - بل وزخريا - للحدث . وأحيانا نجد أنه بعد فلسفي وجمالي مكتنز حتى ليصبح هو الحدث ،

عبرية المكان وجمالياته ، فيغدو - في النص - بطلا فاعلا متحركا لا وعاء صامتا .

٥ - عند شاعرات الخليج العربي ، تبرز - بنسب متباينة - ملامح الإنسان الخليجي المبعد الحر المتصادم مع واقع متكلس ، سواء من حيث المفردات الخاصة بهذه البيئة ، أو من حيث تجسيد صراع قوى الإبداع والتقدم مع تيارات التخلف والجمود ، أو من حيث أشواق المرأة الخليجية للتحقق : العاطفي والإنساني والسياسي !

٦ - يجمع بين الشاعرات جميعا الميل نحو الابتعاد عن الرومانسية بمفهومها القديم ، الذي يتصل بالشكوى العاطفية المبتذلة والبوح الساذج ، والألم الدائم والحنن المتأصل . وإن وقعت بعضهن في رومانسية جديدة تتصل أغلب ما تتصل بطرق الأداء : الأحادي ، الغنائي ، التكراري .

٧ - وأخيراً ، يجمع بينهن جميعا الانتماء للهم العام ، والقضايا الاجتماعية والسياسية للمجتمع ، وإن تعددت طرق إبداع هذا الانتماء وتنوعت أساليبه : بالعكوف على تجسيد هذا الهم

العام من خلال تجسيد الصدام
بالموارث القمية والاجتماعية
والأخلاقية القديمة ، او بالعكوف على
تجسيده من خلال موضوعة الانوثة
والجسد في مقاومتها لعناصر الكبح

والقبح الضاغطة .

او بالعكوف على تصوير مأزق
المرأة العربية المعاصرة مع الانظمة
الاجتماعية السياسية من خلال

العلاقة الحميمة - أو غير
الحميمة - بالمنزل او بالبيت ،
ومحاولة إعادة ترتيبه ، وكسر نمطية
وزيفه ، وتفكيكه أو تركيبه ببصيرة
ويصر جديدين .



تقرأ قصائد لهؤلاء :

ممدوح عدوان	وليد منير	محمد صالح
عادل عزت	عبد العزيز موافي	عزمى عبد الوهاب
محمود نسيم	شعبان يوسف	أحمد زرزور
ابراهيم ياسين	حافظ محفوظ	الحبيب الهامى
فؤاد سليمان	أشرف فرج	على منصور
سيف الرحبى	نصار عبد الله	عبد العظيم ناجى

دليل بلومزبرى لأدب المرأة

البحث .

وفي هذا الإطار أصدرت دار بلومزبرى دليل أدب المرأة فيما يزيد على ألف صفحة من القطع الكبير وعهدت بالإشراف على تحريره ونشره إلى د. كلير بوك مدرسة الأدب الانجليزي بمعهد بوليتكنيك شمال لندن ، ومعهد البوليتكنيك في إنجلترا قد حصلت أخيراً على المساواة ، من الناحية الرسمية على الأقل - بالجامعات إلا أنها مازالت تختلف في نوعية أعضاء هيئة التدريس الذين يمثلون الأجيال الجديدة من الباحثين في الأدب ، بنسبة عالية جداً من

وبلوتز الحايك ، وعهدت دار النشر إلى عهد من الأساتذة ، الشباب ، بالإشراف على هذه المراجع في حدود خطة موحدة لجمع المادة ونشرها ، ويتألف كل مرجع من جزء تقديمي ، من عدد من الفصول على شكل مقالات تغطي جوانب الموضوع في حدود مختصرة ، أما الجزء الأكبر من الكتاب فهو الجزء المرجعي أو القاموسى : آلاف المداخل مرتبة أبجدياً ، تقدم المعلومات الأساسية عن الكتاب ، والكتب والمصطلحات النقدية والأحداث الهامة التى أثرت في تاريخ الفن الأدبى موضوع

أصدرت دار بلومزبرى في يوليو ١٩٩٢ كتاباً هائلاً في سلسلة منشوراتها الموسوعية التى تصدرها في لندن بالتعاون مع عدد من دور النشر الأمريكية كان من أهمها دليل بلومزبرى للأدب الانجليزي الصادر في ١٩٨٩ ، وكلها منشورات تقدم للقارئ المهتم والباحث المتخصص أحدث المعلومات في ميادين الأدب المختلفة ، وتصبح من « معينات البحث » التى تحتل مكاناً رئيسياً على رفوف المكتبة (وليس في المخازن) - للاطلاع في كل وقت ومناسبة شأنها شأن القواميس

ويعلم الناشر على غلاف الكتاب أن الموسوعة تغطي أدب المرأة من سافو الإغريقية إلى آتود الكندية المعاصرة وتشرح د. بوك في مقدمة الكتاب الخطة التي اتبعت في تصنيف الكتاب كأول دليل من نوعه يهدف إلى تعريف القارئ بذلك الكم المتراكم من الكتابات النسائية على مر العصور وكل جوانب الكرة الأرضية ! ويهدف القسم الأول من الكتاب إلى تعريف القارئ بما يجمع بين النساء الكاتبات في جميع أنحاء العالم ، وما يفرق بينهن من ظروف حضارية واجتماعية ولغوية ، في وقت نحس فيه بفقر الترجمة من اللغات الأجنبية (إلى الإنجليزية لغة التحرير) وقلة ما يمكن أن يعتمد عليه حقا من هذه الترجمات .

وعهدت المحررة إلى عدد كبير من المتخصصين بكتابة هذه الفصول التقديمية وتحرير المداخل التابعة لها والإشارة إليها في النص ليتمكن الرجوع إليها في الجزء القاموسى الذى يزيد على ٩٠٠ صفحة من الكتاب .

وبالنظر في فهرس المحتويات ندرک منذ الوهلة الأولى أن تصنيف المادة تم على أساس جغرافى ، حظيت اوروبا

وأمريكا الشمالية بالنصيب الأكبر من المساحة المتاحة (٢٢ فصلا من ٢٧) ، ومن هذه خصص للبلاد المتحدة بالانجليزية في أوروبا وأمريكا عشرة فصول إلى جانب فصلين عن استراليا ونيوزلندا ، وهو المتوقع في موسوعة مكتوبة بالانجليزية وموجهة إلى قارئ الانجليزية أساساً ، وحظيت الكاتبات بالفرنسية بثلاثة فصول إلى جانب فصل عن جزر الأنтил (مستعمرة فرنسية سابقاً) ومن الأربعين اسماً الذين شاركوا في كتابة الفصول المتخصصة وتحرير مداخل الكتاب لا يعثر القارئ على أسماء ذكور إلا مرتين : مدرس من جامعة لندن ومساعد في جامعة أمريكية كتب الجزء الخاص بالأدب الأسبانى وفيما عدا ذلك فالجميع نساء وأديبات وصحفيات وناقداً ومدرسات جامعات ومديرات برامج تدريب ومراكز فنون ، من اليابان إلى الدنمارك ومن البحر الكاريبى إلى جزر الأنтил . حشد كبير لعل أغلبهن لا يعرف الأخريات ، لا يربط بينهن إلا هذا المشروع الكبير والمشرفة عليه وموظفتان من دار النشر خصصتهما الدار للعمل في المشروع .

كان من نصيب الأدب العربى أن

يُصنف ضمن قارة افريقيا تحت عنوان « أفريقيا الشمالية والشرق الأوسط » وطلب إلينا أن نضيف إلى الكاتبات العربيات كاتبات الأدب التركى ! وفى حدود المساحة المتاحة قدمنا عرضاً مركزاً لتاريخ الأدب العربى كخلفية لأدب المرأة ، فبدانا بالشاعر ديوان العرب القديم وبشاعرتنا الأولى الخنساء وأشرنا إلى ديوان شاعرات العرب الصادر ١٩٦٧ في الدوحة ، ويحوى مقتطفات من شعر ٢٤٢ شاعرة عربية من الخنساء في القرن السابع إلى ولادة بنت المستكفى في القرن الحادى عشر . وفى العصر الحديث كان لتعليم المرأة وللظروف السياسية الجديدة في العالم العربى ما أفرز على الساحة ذلك العدد الكبير من الشاعرات يمثلن كل الاتجاهات في الشعر العربى الحديث ، بل ويسهمن في حركات التجديد والتجريب .

وفى الجزء المخصص للقصص كان هنما إبراز القنوع في إنتاج القصصات العربيات من المغرب إلى مصر وسوريا ولبنان والعراق والكويت ، وإن القلة القليلة من قصص المرأة العربية ، المترجم إلى اللغات الأوروبية لا يمكن أن يعكس ثراء إنتاجهن القصصى .

الصالح عن أدب المرأة في الجزيرة
والخليج العربي صادر في الكويت
من ٢ أجزاء ١٩٨٧ - ودليل عن
الكاتبات السوريات ١٨٩٣ -
١٩٨٧ - صادر في دمشق ١٩٨٨ ،
أما مصادر الأدب النسائي في العالم
العربي الحديث للدكتور جوزيف
زيدان (رقم ٤٣ من منشورات نادي
جدة الأدبي) فكتاب هزيل يفتقر إلى
الالتزام بالقواعد الأولية
للبيبلوجرافيا ويمليء بالأخطاء .

وكل هذا يدعونا للتمنى أن يكون في
المرسمة وفي دور النشر العربية
متسعا لأن نخرج إلى النور في يوم
قريب دليل العرب عن أدبيات
العرب .

أولى لطبعات تالية تزداد وتنقص ،
ويعتدل ميزان التصنيف فيها فلا
تغفل لغة عريقة كاللغة الفارسية في
الوقت الذي يخصص فصل وإن كان
هزिला قصيرا (٣ صفحات) لأدب
إسرائيل .

ولعلنا من ناحيتنا نشرع في وضع
دليل أدب المرأة العربية تتبناه هيئة
الكتاب أو واحدة من دور النشر
العربية الكبرى بنفس الجدية
والتنسيق الذي أخرجت به دار
بلومزبري هذه الموسوعة الكبرى .

لقد اطلعت على مجهودات متفرقة
في اقطار عربية من أشقائنا كلها مجهود
فردية لعل أهمها إصدار لعل محمد
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهذا الكتاب الموسوعي الضخم
كان أول نقد يوجه إليه ، أنه أغفل
سيرة كاتبات كبيرات وهذا صحيح
ليس فقط بالنسبة للجزء المحدود
المخصص للأدب العربي (٣٠٠٠
كلمة : للفصل التقديمي و ٧٠
مدخل) - بل بالنسبة للأدب التي
احتلت مساحة كبيرة في أجزاء الكتاب
ومن هنا على سبيل المثال الروائية
الأمريكية جين سميلي الحاصلة على
جائزة بوليتزر لهذا العام عن روايتها
الف همدان وهي أستاذة جامعية
وصاحبة عدد من الروايات لم يرد
ذكرها ، وكثير من الكاتبات
الفرنسيات لم يرد ذكرهن كذلك .
ولعل هذه الموسوعة تشكل لبنة



أوهام الحب في رواية «العاشق» لمرجريت دوراس

الذاتية منذ نشأتها في الهند الصينية «فيتنام» وكفاح أمها لتوفير الحياة لولديها وابنتها حيث تعمل ناظرة في «إقليم ساداك» وغيره الكاتبة من أخوها الأكبر المتلاف المدلل وحبها لأمها ولشقيقها الأصغر هذا الحب الذي وصل حد الاندماج العاطفي بفعل الخوف : خوف العار والظلام والغاية وخوف التقاليد التي حالت دون إظهار علاقتها «بالعاشق» الصيني بعد تعرفها عليه قرب العبارة ونشأة علاقة جسدية بينهما سرعان ما تتحول إلى حب يعجز عن أن يكتمل بسبب تسلط أبي العاشق الثرى عليه وشعورها بالهانة أمام أقاربها وزميلاتها في المدرسة بسبب هذه

وهذا القول ينطبق على نحو ما على الرواية الجديدة التي تمثل مرجريت دوراس إحدى كاتباتها بعد تجريب كتابتها للرواية بشكلها التقليدي استمر عشر سنوات خاصة وأنها قد جمعت في روايتها «العاشق» بين شكل الرواية التقليدية والرواية الحديثة . فإلى أي مدى كان ذلك ؟ هذه ما سنراه خلال السطور التالية .

العاشق كان أول شخص تتعرف عليه الراوية في سن الخامسة عشرة ففتحت له قلبها وذراعيها «أخبرها أنه إنسان وحيد بصورة موحشة مع هذا الحب الذي يكتنه لها قالت إنها أيضا وحيدة» ومن خلال هذا العاشق تعرف طرفا من سيرتها

تلعب فكرة الفراغ وعلاقة الفراغ بالإنسان دورا في السلا ترتيب الذي تدور فيه الرواية الجديدة . فكل منها شكله الخاص وهي تزعم الوصف الموضوعي واللغة المجردة وتخطب حاضر القارئ ويزيد فيها الاهتمام بالشكل . يقول جورج واطسن في كتابه «الفكر الأدبي المعاصر» : إن الفكر الأوربي الحديث توقف عامدا عن أن يظهر بمظهر الذي يضيف حقائق عامة عن الطبيعة البشرية ، فهو في حمسه لعلاقاته بين فروع المعرفة الأخرى تحول من ذاته إلى ضرب من اللعب وإن كان من الضروري أن نتذكر أن اللعبة يمكن أن تكون جادة وملزمة مثلما تكون هائلة .

بشكل مباشر ، فعلت أمها ذلك عندما أجبرتها على ترك البيانو في هذه الليلة التي ضاعت بين الليالي . كان هناك شيء أكيد فقد وقفت الفتاة فوق سطح السفينة ثم بدا عزف موسيقى شوبان تحت سماء تومض بالبرق . لم تهب نسمة ربيع واحدة انتشرت الموسيقى في كل مكان من العبارة السوداء كأنها أصدااء السماء التي لا تعرف كيف تتعامل معها ، كأنها شروتها تهمل فحواها .

إن الفقرات في الرواية تبدو مغلقة أو شبه مغلقة على نفسها بتأثير فكرة التوقف . أمّا التكرار فقد يكون لفظيا أو مضمونيا يتعلق بحدث معين والتكرار اللفظي يتأتى مشتتاً على الحذف والإضافة واختلاف السياق والمقابلة والتنوع .

البناء الفني في هذه الرواية هو محاولة لتثبيت الكادر ومخاطبة حاضر القارئ باستمرار والتقاط الصورة . لكن الإطار لا يثبت أبداً وتنشط الذاكرة لتبتعث الماضي الذي تتلاحق صورته وتختلط بلحظة الحاضر فيصير حاضرا يدور . إن الكاتبة تحاول على حد تعبيرها « إهمال الحاضر » أو التثبيت بالحاضر الآني والحاضر الذي كان « يجب أن تحدث الناس

الطفلة - العجوز ذات السبعين عاما ، إضافة إلى عرشة الصديق واللغة المتوترة والمشاعر الأنثوية الصميعة والشعور بالوحدة والفراغ والاستعادة المستمرة للحظات النابضة في حياتها لحظات علاقتها الجنسية والعاطفية الأولى التي تقع عند نقطة التماس عند القارئ أيا كانت هويته هو ما أعطى لهذا العمل مذاقه المميز .

ثمة حركة زئبقية للكاتبة عبر مسار الزمن المنقطع والمتصل . فالتجربة تمتد إلى قرابة ثلاثة وخمسين عاما واستمرت عاما ونصف إلى أن رحلت إلى فرنسا ولكنها وهي تسردها بدت كما لو كانت مقصورة في زمن واحد هي الزمن الحاضر وهي تستخدم الأساليب السينمائية كالمقطع - السرد - الحذف - الارتداد - المزج والقطاعات الغريبة والبعيدة .. الخ وتتعمد أن توجد نوعا من الالتباس في عباراتها بحيث يخال القارئ أنها تتحدث عن شخص أو مكان ثم تفاجئنا بشيء آخر « في مرة أخرى وخلال الرحلة نفسها وفي أثناء عبور المحيط وبداية الليل وفوق سطح السفينة عزف فالس شوبان الذي لا تحفظه جيدا حاولت أن تتعلمه طوال أشهر لم تتمكن أبداً من عزفه

العلاقة وبالألم والتعجز من صمت أمها ومن الكراهية العمياء بين أخويها إلى أن رحلت إلى فرنسا ، واستطاعت بعد لاي أن تتجاوز هذه التجربة - تجربة الحب الجهضة واتصال العاشق بها بعد أن أكدت ذاتها ككاتبة واستطاعت أن تقهر الخوف والشعور بالعزلة وكافة التحديات ، ويمر ما يزيد على نصف قرن مانت خلاله الأم والشقيقان وأصبحوا مجرد ذكرى تفتأها في شيخوختها المتحدة .

الرواية الجديدة والقديمة

وقد جمعت رواية العاشق في شكلها وفي بنيتها بين الرواية التقليدية في وحدة الموضوع وبين الرواية الحديثة في استخدامهما للوصف والزمن الذاتي (الوجدى) . واللغة ليست موضوعية أو محايدة كما هو الحال في الرواية الجديدة بل نابضة بالشعور والمتعة « علينا أن نفعل ما يجعل الحياة قبلية لأن نعيشها ولا ننساها » .

إن وجود ذات الكاتبة بشكل ظاهر والتعبير عن الجوانب والتفصيلات الدقيقة لهذه المرأة - الفتاة -

وتعلمهم أن الخلود شيء مميت وأنه يمكن أن يموت وأن هذا يحدث بل إنه يحدث وشيء لا مثيل له أبدا ، لا يوجد سوى بعض التفاصيل حول الأساسيات إن أشخاصا ما يمكنهم أن يتمهلوا الحاضر لدى هؤلاء الناس وفي نفس الظروف . إنهم يجهلون القوة ماذا يمكنهم أن تكون بينما تعيش نفسها . فالحياة أبدية بينما « هي » على قيد الحياة والخلود ليس مسألة زيادة في العمر أو نقصانه أو ليس هذا من أمر الخلود بل هذه مسألة أخرى تظل مجهولة .

وتوجد مسافة تفصل بين الرواية وبين الأشخاص التي تروى عنهم وتفصح هذه المسافة عن البعد الزمني والغربة التي تحياها ولهذا فهي حين

تتكلم عن العاشق تذكره مثلا على هذا النحو « حدثني الرجل الصيني القادم من شولن وهو يكاد أن يبكي قائلا ماذا فعلت لهم » وتارة تذكره بالعاشق أو بضمير الغائب وتارة أخرى تستخدم ضمائر مختلفة للتعبير عن نفسها .

ومرجرييت دورا تستخدم التعبير بالصورة ، وليست الصورة القصصية فحسب بل بالمشهد السينمائي : إن تعبيراتها واسلوبها وسياقها السردى جميعا تتجسد عبر الصورة .

وكلما اشرفت سطور الرواية على الانتهاء أبطأ الإيقاع وازدادت شجنا ورقة وشفافية وعذوبة إلى أن نصل إلى آخر فقراتها :

« ومن سنوات من الزيجات والأطفال والطلاقات والكتب جاء إلى باريس مع زوجته وخايرها بالهاتف هأنذا عرفته من صوته قال أريد أن اسمع صوتك قالت له إنه أنا صباح الخير بدا جريشا ولكنه لا يزال خائفا كسابق عهده ارتعد صوته فجأة ووسط هذه الارتجافات سمعت نبرته الصينية يعرف أنها بدات في تأليف الكتب عرف ذلك من أمها التي قابلها في سايجون وأيضا من أخيها الصغير الذي كان حزينا من أجلها . لم يعرف ماذا يقول لكنه تعتم قائلا مثل سابق عهدهما إنه لا يزال يحبها وسوف يحبها حتى آخر حياته . »

مجلدان فرنسيان عن أسطورة الاسكندرية

الأول المخصص للإسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد يحمل عنوانا فرعيا مضمونه «كل معارف العالم أو حلم البطالة بتحقيق العالمية» . أما المجلد الثانى فيدرس النموذج الحضارى لمدينة الاسكندرية في الفترة من ١٨٦٠ حتى ١٩٦٠ أى تقريبا الفترة الواقعة بين حفر قناة السويس وتأميمها ، ويحمل هذا المجلد العنوان الفرعى التالى « نموذج التعايش العابر : جاليات المواطنة العالمية وهوياتها » ، وعبارة المواطنة العالمية - cosmopolitisme هى مفتاح هذه الدراسات التى تتنظر للمدينة كوحدة قائمة بذاتها كافية لتحقيق الشعور بالانتماء

الليبرالية السياسية والاجتماعية ، مع التضييق الفردى والإبقاء على الروابط والجذور الاجتماعية القديمة ، الأمر الذى يتأمله الغرب بنوع من الإعجاب فى وقت تتخبط فيه السياسات الأوروبية حول النموذج الذى يجب انتهاجه إزاء الطوائف والجاليات والأديان التى هاجرت لتعيش فى الدول الأوروبية .

وفى مجلدين من دورية - autre ment التى يمكن ترجمتها بعبارة «نظرة مختلفة» كل منهما يقع فى ٢٦٠ صفحة تمّ التعرض لهذا النموذج الفريد الذى تمثله الإسكندرية من مختلف الجوانب الثقافية والأدبية والحضارية والاجتماعية والمجلد

تحثل مدينة الإسكندرية مكانة متميزة فى الفكر الغربى وفى المخيلة الأدبية الغربية ، بل إن المخيلة الغربية استولت على المدينة وأعادت خلقها من خلال نظرة ذاتية لتجعل منها نوعاً من الأسطورة الأدبية والحضارية وخاصة فى فترات معينة من تاريخها ، وعلى وجه الخصوص الفترة اليونانية البطلمية فى القرن الثالث قبل الميلاد . وفى الفترة بين ١٨٦٠ - ١٩٦٠ .

فى هاتين الفترتين ، قدمت المدينة - النموذج - كما يراها الفكر الغربى - قدرة غير عادية على تعايش الجاليات والجنسيات واللغات والأديان فى إطار تضافرت فيه

للجاليات والطوائف والأديان المتعاشية إيجابيا فيها .

ولكن ماذا يمكن أن يجمع بين الإسكندرية في القرن الثالث والإسكندرية في منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين ؟ أوجه الشبه عديدة والروابط شتى بين الفترتين اللتين قدر للمدينة أن تكون فيهما مرآة للعالم . فهي المدينة القصر ، وريثة طموحات الإسكندر ومقر عائلته التي جاءت لتتصهر في الأسر الفرعونية القديمة قدم الأزل . الإسكندرية التي أرادها الإسكندر نقطة تحقيق الامتزاج بين الشرق والغرب . كانت في العقود الأولى من القرن الثالث قبل الميلاد أكبر مدن شرق البحر المتوسط فهي مدينة المواطنة العالمية يتدفق عليها المغامرون والأدباء والعلماء والتجار والرحالة ، مركز إدارة متطورة ، مدينة تعيش من أجل طموحها الأعلى : تكديس الثروات ومظاهر البهاء والازدهار وتجميع التراث الفكري ليونان ولحكماء «البرابرة» وغرائب الطبيعة ، مما جعل المدينة متحفا وصورة مصغرة للعالم المعروف حينئذ .

وقد استطاعت الإسكندرية في عهد البطالمة أن تكون نموذجا مؤسسا

لنقل المعارف والثقافات استقاد منها الغرب استفادة مباشرة ، وهي تشهد أمام العصر الحالي على قيامها بإفساح المجال لكافة الأفكار والعقائد ودفاعها عن مولد ثقافة عالمية جديدة . وإذا كانت الإسكندرية قد أصبحت وفقا لعبارة لورانس هوريل «عاصمة الذاكرة» وإذا كانت هناك أسطورة سكندرية ، فذلك لأنها أيضا مدينة ظلت على مدى قرن من الزمان في التاريخ الحديث . (١٨٦٠ - ١٩٦٠) مدينة الحرية ، وساحة معلقة في الزمن ورمزا لثقافة البحر المتوسط المفتوحة على العالم : على خلاف البحر المتوسط اليوم المنغلق في كافة جوانبه على رؤى وطنية ضيقة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهذا الانفتاح على العالم ليس من قبيل المواطنة العالمية وتعدد الأجناس وتعايشها cosmopolitisme فحسب ؛ فليس تعدد الجنسيات والقوميات واللغات التي تضمها المدينة هو العامل الجوهرى ولكن بالأحرى شبكة العلاقات والتفاعلات بينها ، بين هذه الثقافات التي جاءت من مختلف ضفاف البحر المتوسط ، الذى كانت تسيطر عليه الامبراطورية العثمانية في ذلك الوقت والذي شهد بداية عصر الإمبرالية الغربية .

نقطة لقاء وحوار ، الإسكندرية كانت فضلا عن ذلك مدينة حديثة مشحونة بالتوترات والأزمات . والهدف من الاهتمام بهذه المدينة والتمسك بأسطورتها لدى الأديب والشاعر والفكر الغربى هو إدراك كنه التوازن الذى جهل هذه المدينة نموذجا أو على الأقل مرجعا يتردد بصورة غير واعية في أى حوار أو نقاش يدور اليوم في أوروبا حول أنصار انخراط الطوائف والقوميات وانصهارها ، وأنصار الاندماج الفردى فكل هؤلاء ووفقا لزواية التحليل ، تبقى الإسكندرية إلى اليوم مرآة عاكسة لتجربة فريدة ؛ فالتعايش السلمى لسكان المدينة في إطار روح التسامح والانفتاح على العالم الحديث جعل منها نموذجا لمجتمع مصغر يضرب بجذوره في أرض أجنبية ، وتتوافر فيه للجاليات الحماية النفسية حيث يسوده الاعتراف الدينى واللغوى بالآخر . مما جعل من الإسكندرية مكانا للثقافة بالمعنى الواسع الكبير .

واسطورة الإسكندرية أدبية قبل كل شئ . فإحياء مكتبة الإسكندرية وإنشاء جامعة سنجور ، يقدمان للعالم اليوم صورة تراث حى

وضرورى . وإذا كان الشعراء والادباء هم الذين تقعات المدينة على إنتاجهم لأنهم يؤسسون ويخصبون مخيلتها ، بعبارة أخرى هم الذين يخلقون المدينة ، وهى بدورها تسيطر عليهم . ولعل هذه الحقيقة هى التى تشكل صلة الوصل بين قنسطنطين كسافى واونجارتي ، بين فاوستا شالنتى ويوسف شاهين وإدوار الخراط ، بين مصر والعالم بين الإسكندرية والأدب .

لقد أحب الغرب أسطورة الإسكندرية التى أوضحت من القوة بحيث حلت محل الحقيقة ، وأصبحت مستقلة عنها ، فالكاتب أو الشاعر الغربى يأتى للإسكندرية بحثاً عن العالم الشاعرى لدوريل أو كسافى أو عن الطرق التى سار فيها شيشرون .. عظمة تاريخية وثقافة عالمية هما قطبا المخيلة السكندرية التى يرغب الزائر المشبع بالأسطورة أن يستشف معالمها ، وفى بعض الأحيان على حساب الحقيقة التى لا يود أن تحطم حلمه

وتاريخ الإسكندرية مرتبط بتاريخ شرق البحر المتوسط ، كالموانئ الكبرى فى المنطقة وقد عرفت المدينة عصور العظمة وعصور الانحطاط ، فقد بلغت قمة مجدها فى عهد البطلة

وبيزنطة ، ثم آلت إلى الأفول وتدهور حالها فى العصور الوسطى ، وأصبحت مدينة شبه منسية فى العقود الأولى للإمبراطورية العثمانية . ثم جاءت فترة التوسع الاستعمارى الأوروبية والحركات الاقتصادية والاجتماعية التى عرفتها المنطقة لتجعل من الاسكندرية مدينة مزدهرة مرة أخرى ، ومع الناصرية وصعود المد القومى العربى واستبعاد الجاليات غير الإسلامية باستثناء الأقباط ، عادت الإسكندرية مرة أخرى لتكون مدينة ذات أهمية ثانوية من وجهة النظر الغربية . وعلى مدى العشرين قرناً التى عاشتها المدينة منذ أن تخيلها الإسكندر الأكبر وأسمتها ، عرفت المدينة أربعة عشر قرناً من الأفول التاريخى . فالمنظور التاريخى البحث لا يبرر الهالة التى تحيط بالمدينة ، فالإسكندرية تبقى مدينة أدبية . وبالتالى أسطورية أكثر من كونها مكاناً تاريخياً .

ولا يبدو بالتالى غريباً أن يكتب أحد أهم الأدباء البريطانيين فى القرن العشرين وهو فورستر دليلاً سياحياً وتاريخياً لمدينة Alexandria, a history and a guide الذى كان من المتطوعين فى الصليب

الأحمر فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، يربط فى دليله الذى صدر فى عام ١٩٢٢ بصورة منتظمة ، بين مواقع وأحياء الإسكندرية المعاصرة والأحداث التاريخية وخاصة اليونانية والرومانية ، والإسكندرية عند فورستر تحمل ختم رؤيته الشعرية ، فيقلعه يتمحور تاريخ الإسكندرية إلى رواية موازية للوصف التاريخى للمدينة .

« وبينما اتجول مستخدماً الترامى أو على الأقدام ، وحينما أسبح فى البحر الممتع ، فإن الرؤى لا تتوقف لحظة عن مداهمتى ، وهكذا يتضاعف ارتفاع قلعة قيتبى أربع مرات واستطيع أن أرى منارة الإسكندرية التى كانت قائمة فى نفس المكان ، وفى الميدان الذى يقع بين الشارعين الرئيسيين فى المدينة فإنى أقيم قبر الإسكندر الأكبر ثم أتبع خطاه حتى سيوه .. »

لقد أصبح دليل فورستر دليل أدباء الأملس واليوم فهو دون أدنى شك الدليل التاريخى الرئيسى للمدينة كما صورها لورانس دوريل فى رباعية الإسكندرية وكما عاش فيها أبطاله ، فذكريات الماضى البعيد تقطن بصورة مستمرة الشخصيات التى خلقتها الرباعية ، فالإنسان والبطل

الروائي ليس شيئاً آخر غير امتداد لروح المكان . وبالنسبة لدوريل فقد كان التحدي الذي يواجهه هو أن يقيس موهبته الأدبية بقوة الأسطورة . وأهمية رباعية الإسكندرية لدوريل تكمن في أنه نجح في أن يدمج البعد الراسي للزمن والبعد الأفقي للمكان ، وأن يجد تناسقاً وتوازناً تاماً بين تطورات الرواية وتحولات المدينة التي تدور فيها الأحداث .

ويقول جيوزيبي أنجارتى الشاعر الإيطالي عن مدينة الإسكندرية التي عاش فيها طفولته وسراجه وعن الشعر العربي الذي أثر في منه ولقد ترك الشعر العربي في شعري، دون أن أسعى لذلك أودون أن أعرف ، أثراً ليس اثر لون معين ، كلا فانا لا اعتقد أن الشعر العربي شعر الوان ، إنه شعر موسيقى .

ويمكن النظر إلى رباعية دوريل بالتالي باعتبارها عملاً شعرياً وروائياً في الوقت ذاته . والرباعية تبقى على سحر هذه المدينة فالمدينة التي يتحدث عنها دوريل في الرباعية كادت تختفي عندما كان دوريل يقيم فيها في أثناء الحرب العالمية الثانية ، وبالتالي فأسطورة الإسكندرية كما يقدمها لنا الأدب هي أساساً أسطورة حنين .

فبعد قراءة رسائل دوريل لهنري ميللر التي كتبها في عام ١٩٧٧ في أثناء أول عبوره بالمدينة منذ ٣٠ عاماً ، نجد العبارة التالية :هذه عبارة.اكتبها على نفس المائدة التي كتب عليها كافكا قصائد (البرابرة) و (المدينة) .. إن الإسكندرية سألزت مليئة بهذه الجاذبية الشيطانية الساحرة،

وبالنسبة لدوريل الذي كتب قصيدة في ذكرى الشاعر اليوناني ، وفورستر الذي قام بتحليل نقدي لشعره ومارجريت يورسنار التي ترجمت أشعاره إلى الفرنسية ، فإن كافكا الذي عاش في المدينة في أوائل القرن ، يبقى ملتحاً أساساً للتواصل إلى أسرار الإسكندرية

فصوته سيبقى أكثر الأصوات إخلاصاً لروح المدينة وأشعار كافكا هي أشعار حنين لإسكندرية قديمة وأسطورية ، ربط بينها وبين تلك التي ولد وعاش بها عبر صلات ومقابلات مستمرة وجميعة . وترى مارجريت يورسنار أن أشعار كافكا يمكن أن توصف بأنها أشعار تاريخية وحتى الكاتب ستراتيس تسيركاس في ثلاثيته الروائية «مدن تسير إلى افول» حيث يروي الملحة المأسوية للالوية اليونانية المناهضة للفاشية ، فإن

كتبه تفيض وتشير الذكريات وتستحضر التاريخ بمجرد أن يدور الحديث عن مسقط رأسه الإسكندرية ، في حين أنه عندما يتحدث عن القاهرة أو القدس حيث تدور معظم أحداث القصة ، فإن الزمن يضيق ليقتصر على وقت أحداث القصة أي عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٤ ، فالإسكندرية تثير لديه غنائية شاعرية ... «استمع» إلى اسم الشوارع وأترك ذاكرتي تتزلق من عالم هيردوت وبلوتارخ ، إلى عالم المارين وتجار القطن»

إن هذه العبارة التي كتبت باليونانية ، يمكن أن نقرأ مثلها بالإنجليزية بقلم دوريل أو فورستر . وعلى أية حال ففي الإسكندرية «الأسطورية» ليست هناك لغات أجنبية لأن كل لغة هي لغة المدينة ، فالطموح الأكبر للمدينة أن تكون متعددة اللغات دون أن تكون هناك لغات أجنبية .

كاليماك ، فيلون ، أوقليدس ، سترابون ، تيوقريط ، بلوتين ، بلوتارخ كافكا ، تسركاس كل هؤلاء يكتبون باليونانية ، شاتوبريان ، جيرار دي نيرفال ، فلوبير ، دي كامب ، رامبو ، أندريه جيد ، مارتان دي جارد ، يورسنار ... كل

هؤلاء يكتبون بالفرنسية . أما كتاب الإنجليزية فنجد منهم : كاهانوف ، دوريل ، فورستر . ونتج من كتاب الإيطالية : أونجارتي ، مارينتي ، جبالنت ، وجميعهم أخذوا من نص إلى نص ومن قرن إلى قرن . يشيّدون أسطورة المكان التي استمرت ، وإن كانت بصورة مختلفة في أعمال ابن بطوطة والمقريزى ونجيب محفوظ وإدوار الخراط .

وتسهم الترجمات الكبرى التي تمت في هذه الأسطورة بقسط كبير ، فهذه الترجمات للآداب والفلسفات القديمة ولا سيما ترجمة العهد القديم إلى اليونانية ، كانت من الإنجازات المؤسسة للحضارة الغربية . فهذه الترجمات وضعت الإسكندرية في مكانها عند ولادة العالم المعاصر . والترجمات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمكتبة الإسكندرية القديمة وهي صرح الآداب الذي شيّده المدينة والذي خلق أسطورتها : فالتاريخ يثير الكتابة والكتابة تؤسس التاريخ .

يقول أفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو حول الإسكندرية والكتابة : «الإسكندرية هي مسقط رأس الحضارة الغربية والدائرة المحددة للغة العالم المعاصر ، فالكتابة هي رحلة العودة ، عودة إلى الأصل ، للقبض على اللحظة الأولى .»

وإذا كانت الأسطورة حديثاً حول الأصل ، فالكتابة في الإسكندرية وعنها جعلتها أحد الأماكن الكبرى المولدة للآداب .

فهذه المدينة التي كانت تتفاعل فيها - كما يقول دوريل - خمس جنسيات وخمس لغات وستة أديان وخمسة أساطيل تبحر في مياه الميناء .. هي الآن أرض الحنين في الآداب الغربية . والحنين لا يتذكر إلا ما يتفق والصورة المثالية التي تتحول تدريجياً إلى أسطورة يدعمها الآداب .

تقول الكاتبة الإيطالية فوسا جبالنت ، التي كانت تمارس نشاطاً مناهضاً للفاشية في الإسكندرية في

فترة ما بين الحربين ، في مقدمة روايتها «شجرة تين كليو باترا ، في الطبعة الجديدة التي صدرت عام ١٩٦١ أي بعد ٤٢ عاماً من كتابة القصة .

«لقد كنا نعيش في مصر في حرية مطلقة .. وكانت اللغات تتفاعل ، فأيطالية التي أفسدها الإيطاليون تفاعلت مع الفرنسية التي هربها اليونانيون والأرمن واليهود في حين تأثر الجميع باللغة العربية وهي لغة روحانية وحية ذات ألوان شتى وبالتالي حلوة المذاق ، وتضيف قائلة «اعتقد أنني حاولت في روايتي التي كتبت في فترة ما بين الحربين وبعد عشر سنوات من الإقامة في مصر ، أن أعرب عن تناغم الأرض والمناخ والناس ، ثم اكتشفت أن حب هذه الأرض وهذا المناخ وهؤلاء الناس قد سيطر على تمامي وتخللني واحتفظ من كل هذا الآن بحنين عيني لا شفاء منه .»

«الملائكة في أمريكا»

وباء الإيدز كتلخيص للوضع الأمريكي

تعد مسرحية توني كوشنر Tony Kushner (الملائكة في أمريكا In America) والتي يعرضها المسرح القومي الإنجليزي بعد أن حظيت بنجاح كبير في عدد من المسارح الأمريكية في سان فرانسيسكو ولوس انجلوس ونيويورك ، أبرز الأعمال المسرحية الأمريكية التي حاولت أن تتناول ظاهرة هذا الوباء العصري الرهيب ، الإيدز أو السيدا ، أو مرض الأعراض المتزامنة لانتهيار جهاز المناعة ، والذي كثرت من حوله الدراسات والاستقصاءات في السنوات الأخيرة . فقد استقطب هذا المرض الأضطر اهتمام الكتاب والمسرحيين منذ مطلع الثمانينيات

وبعد تنامي الوعي بحقيقته القاتلة فكتبت عنه عدة مسرحيات كان أغلبها في أمريكا ، ليس فقط لأن بها أكبر عدد من مرضى الإيدز الذين وصل عددهم بها في العام الماضي إلى ربع مليون مصاب ، ولكن أيضا لأن ضحايا هذا المرض القاتل تجاوزوا فيها المائة والخمسين ألفا . ولا تحاول هذه المسرحية الجديدة الطويلة ، إذ يستغرق عرضها أكثر من ثلاث ساعات كاملة ، أن تتعامل مع المرض من منطلق اجتماعي يستهدف استثارة مشاعر المشاهدين ، أو دعوتهم لرؤية ضحاياها من الداخل ، وإن تناولت الجوانب الاجتماعية له وتعاملت مع ضحاياها بفهم

وحساسية ، ولاتسعى إلى معالجة الموضوع من ناحية تاريخية لتتابع تطوره وتعدد أوجه القصور في محاربته ، وإن استخدمت البعد التاريخي بمعنى أوسع من ذلك بكثير . ولا تلجأ كما فعلت غيرها من المسرحيات إلى البعد الوثائقي لتأكيد خطورة الوضع الصحي في أمريكا ، وحشد الإحصائيات لتخويف الجمهور أو حثه على التبرع لضحاياها ، وإن انطوت على شيء من الوثائق في تناولها لإحدى شخصياتها الرئيسية (روى كوين Roy Cohn) . ولكنها تنطلق من محاولة التعامل مع هذا المرض العضال بطريقة تنطوي على كل هذه

العناصر جميعها ، وإن تجنبنا الوثائق التقليدية والإحصائيات ، حتى ندرس الظاهرة من الداخل وتكشف عن مدى عمق تداخلها مع غيرها من ملامح المجتمع الأمريكي وأدواته وتصوراتها الأساسية لنفسه وللعالم من حوله . وحتى تستطيع أن تتعامل مع ظاهرة مرض الإيدز المعقدة بطريقة استعارية يستهدف استقصاؤها لأبعاد هذا المرض البيولوجية والاجتماعية والسياسية الكشف عن حقيقة أنه تلخيص دقيق للوضع الأمريكي المعاصر برمته ، ونتاج للكثير من أزماته الاجتماعية والنفسية والسياسية والتاريخية بل وحتى الدينية .

مرض «الإيدز» هو في حقيقة الأمر مرض من نوع جديد تنطوى استراتيجياته ذاتها على منحى فريد قادر على إضاعة بعض جوانب المجتمع الأمريكي . إذ لا يهاجم هذا المرض العضال الإنسان بميكروباته كما تفعل بقية الأمراض الأخرى ، فيجسد لها الجسم الإنساني أدوات الدفاعية ويتغلب عليها أوبئهزم في ساحة المواجهة معها . ولاتعيش فيروساته الهشة خارج سواحل الجسد الإنساني ، لأنها ما إن تتعرض للعوامل الخارجية حتى

تنتهي ، ولكن فيروسه الضعيف يتسلل إلى جهاز المناعة الإنساني نفسه ويلعب ببطء شديد ، وعلى مدى فترة طويلة من الزمن قد تصل إلى عشر سنوات ، ببوصلته أو راداراته الحساسة التي ترصد الجراثيم والميكروبات المهاجمة وتحشد لها قوى جهاز المناعة الجبارة . وما أن يفسد قدرة هذا الجهاز على الرصد والمقاومة حتى يقع الجسم البشري فريسة عدد من الأمراض الخطيرة في عواقبها والبسيطة من حيث قدرة أبسط أجهزة المناعة الإنسانية حتى لدى الأطفال على التغلب عليها . بل إن عيب هذا المرض ببوصلته الجسم الداخلي كثيرا ما يؤدي إلى مهاجمة الجسد الإنساني لنفسه . وهذه الاستراتيجية الجديدة في التعامل مع الجسد الإنساني تشبه إلى حد كبير ما جرى في المجتمع الأمريكي نفسه . حيث ساهمت فيروساته الاجتماعية والتصورية على السواء في العبث بالبوصلة المجتمعية الأساسية التي توثق عرى علاقة الإنسان بأخيه ، وتنسج شبكة دفاعية دقيقة من الأواصر والقيم والعلاقات . واستطاعت من خلال تغفلها في أحلك النزعات الإنسانية وتغذيتها لنوازع الشره والصعود الفردى الزائف

والذرائعية المقيته ، أن تفت في عضد العلاقات الاجتماعية وأن تعمق من عزلة الفرد عن بقية أجزاء الشبكة الاجتماعية المعقدة من نظام أسرى أو قيمى أو أخلاقى والتي كانت تحميه ، كجهاز المناعة نفسه ، من الكثير من الكوارث الاجتماعية والنفسية على السواء . ومن هنا أخذ الكيان الاجتماعى في مهاجمة نفسه بنفسه ، واستدارت بعض أجزائه ضد البعض الآخر ، وازدادت فيه حدة التوتر والصراع . وهذا التماثل بين التحولات التي انتابت المجتمع الأمريكى وأجهزت على جهاز مناعته الاجتماعى والأخلاقي ، وبين استراتيجيات مرض الإيدز ، التي تجعل هذا المرض واحدا من أكثر الاستعارات توفيقا في تناول وضع المجتمع الأمريكى المعاصر . فقد استعمل الأدب المرض ، وخاصة الأمراض الوبائية بشكل خاص ، كاستعارة قادرة على الكشف عن المازق الإنسانية منذ أمد طويل ، كما فعل كالمو في (الطاعون) أو اندريه شديد في (اليوم السادس) .

وقبل الحديث عن كيفية تناول تونى كوشنر للإيدز وأسلوب تحويله إلى استعارة درامية عن الوضع الأمريكى لابد من كلمة سريعة عن

الكاتب نفسه . فقد ولد توني كوشنر عام ١٩٥٦ في مانهاتن في نيويورك ، وإن أمضى قسما كبيرا من صباه في مدينة بحيرة تشارلز بولاية لويزيانا الجنوبية . وما إن بلغ سن التعليم الجامعى حتى عاد إلى نيويورك والتحق بجامعة كولومبيا بها . ثم انضم بعد تخرجه منها إلى قسم الفن المسرحى بجامعة نيويورك وحصل على ماجستير في الإخراج ، وبدأ مزاوله عمله المسرحى في السبعينيات ولكنه لم يتجول للكتابة للمسرح إلا في الثمانينيات ، حيث قدمت مسرحيته الأولى (غرفة ساطعة تدعى النهار A Bright Room Called Day) في نيويورك وسان فرانسيسكو وشيكاغو ، وأدى نجاحها الكبير إلى تمثيلها في لندن كذلك قبل أعوام قليلة . وقد دفعه نجاح المسرحية إلى التردد كثيرا قبل كتابة مسرحيته التالية ، فواصل العمل بالتدريس في عدد من المعاهد والجامعات ، ثم أعد ترجمة إنجليزية لمسرحية كورنى (الوهم) وأخرى لمسرحية (ستيليا) لجوته ، وأعد رواية (نواخذ) لأريل دورلمان للمسرح قبل أن يقدم مسرحيته التالية (الملائكة في أمريكا) عام ١٩٩٠ والتي كتبها بتكليف من مسرح «أوريكا Eureka» في سان

فرانسيسكو ، وهى أعلى المدن الأمريكية من حيث نسبة الشواذ جنسيا فيها .

ومسرحية (الملائكة في أمريكا) كما يقول كاتبها هى مجرد الجزء الأول بعنوان (مقتربات الهبة Millennium Approaches) من مسرحية أكبر لم يكتمل جزءها الثانى بعد ، ويمنح العمل كله عنوانا فرعيا دالا هو (فانتازيا الشواذ حول الموضوعات القومية A Gay Fantasia on National Themes) . وقد انطلقت المسرحية من رغبة كاتبها في تناول ثلاثة موضوعات أساسية أولها هو روى كون الذى كان المساعد الأول للسيناتور جو مكارثي صاحب

الحملة «المكارثية» الشهيرة في الخمسينيات ، والذي مات ١٩٨٦ بمرض الإيدز . وثانيها هم جماعة المورمون وهم أتباع القس الأمريكى جوزيف سميث الذى ألف ديانة مسيحية خاصة به عام ١٨٣٠ بعد أن زاره الملك هورونى وأوحى إليه بكتاب المورمون . وتنهض هذه الديانة الجديدة على إنسانية الله الذى يتكون هو الآخر عندهم من لحم ودم ، وترفض أسبقية الله على الإنسان وتقول بترزامن خلقه مع خلق الإنسان ، الذى سيصبح بالتالى إلها

إذا ما أخلص للتعاليم المورمونية ، ولاتعترف بالخطيئة الأصلية التى ينهض عليها جانب أساسى في اللاهوت المسيحى ، وتعتقد بأن الأرض ليست إلا واحدة من عوالم عديدة ماثولة هى الأخرى بالبشر ، وتؤمن بتعدد الزوجات غير المحدود وبأن مملكة الرجل الأبدية تتكون من حريمه اللواتى سيتبعنه في الآخرة كذلك لا في الأرض وحدها ، وبأن الكنيسة المورمونية هى مملكة الله على الأرض حيث يتوحد فيها البشر مع الملائكة . وسرعان ما أسست هذه الديانة الجديدة لنفسها بعد قليل ولايتها الأمريكية (ولاية يوتا وعاصمتها هى مدينة سولت ليك) . أما الموضوع الثالث الذى يصب فيه الموضوعان السابقان فهو مرض الإيدز ، وقدرته على الكشف عن هشاشة المؤسسات الاجتماعية والسياسية في أمريكا ، وتعرية ما بهما من عنصرية ولا إنسانية واضحة . كما أنه مدخل المسرحية للكشف عن الموضوعين السابقين وعن قدرتها على إيصال جدة الاستعارة الدرامية وتوسيع لفق دلالاتها .

ولنبداً بالبعد الاجتماعى للمسرحية ، الذى حاولت من خلاله أن تقدم شخصياتها وخلفياتهم

اختلطت بالكثير من الشعارات الإعلامية والخرافات والأوهام المستقاة من الأفلام الهوليودية التي استحالت في عقلها إلى حقائق وهي من هذه الناحية نموذج للمرأة الأمريكية البسيطة التي تصبح السينما وأفلام التلفزيون صورة العالم لها ، وتنب عنها في تحديد أولوياتها الشخصية . كما تقدم لنا المسرحية كذلك أمه «هانا بيت» التي تعيش في مدينة «سولت ليك» وتحافظ على تعاليم العقيدة المورمونية بحذافيرها ، ولذلك فإنها تنزعج كثيرا عندما تعرف أن ابنها قد اتجه صوب الشذوذ الجنسي فتقرر بيع البيت والسفر لإنقاذه .

إلى جانب هذه الشخصيات الأربعة التي تجسد البعدين السياسى والثقافى لأمريكا بما فيهما من رياء وخواء ، تقدم المسرحية ثلاث شخصيات أخرى تمثل شواذ العنوان الفرعى الذين تستهدف المسرحية بلورة فانتازياهم أو بالأحرى رؤيتهم للموضوعات القومية . أولهم هو «لويس إيرفونسون» مشغل الكمبيوتر الذى يعمل مع جوزيف في المكتب نفسه ، وهو شاب يهودى مثقف وشاذ يعانى من أزمة الإحساس بالذنب لتخليه عن عشيقه

الشريحة العليا من المجتمع الأمريكى والتي ينتمى إليها الناجحون سياسيا فيه . وحتى تكشف لنا تقاليد هذه الشريحة مع الشريحة الوسطى في المجتمع تضع في طريق روى كوين «جوزيف بيت» وهو كاتب قضائى شاب من جماعة المورمون يعمل في محكمة الاستئناف ويغريه روى بالانتقال للعمل في واشنطن بعدما أعجب به . وما إن يلتقى روى له بطعم الصعود الاجتماعى حتى نشهد كيف لا يستطيع مقاومته مهما حاولت زوجته حثه على ذلك . فهذا الطعم المقدس قادر على اصطياذ أى أمريكى مهما كانت نزعاته وتوجهاته ، لأن الحضارة الأمريكية نفسها تنهض على تقديسه . وحتى تعرف حقيقة هذا الشاب فإن المسرحية تقدم لنا كذلك زوجته «هاربر» التى تعانى من إدمان على حبوب الغاليوم المهدئة ، ولكنها لاتعترف بإدمانها ذاك لأن المفروض أن المورمون لايدمنون على المخدرات أو المهدئات لأنهم بشر ملاهم الإيمان بالرضا والفرح . لكن خلوصياتها من الفرح هو الذى دفعها إلى الجرى وراء ماتتيره هذه الحبوب لديها من هلوسات هروبية ممتعة . فهللاير تعيش في عالم مترع بالخواء ، مصاغ من تعاليم المورمون التى

الاجتماعية والثقافية . فلكى تولى موضوعاتها الثلاثة الدرجة نفسها من الاهتمام ، قدمت لنا المسرحية روى كوين نفسه كمحام نيويوركى ناجح يتمتع بنفوذ واسع في المؤسسة السياسية في العاصمة ، ولكنه شاذ جنسيا ولايستطيع أن يعلن شذوذه هذا على الملأ ؛ وإنما يخفيه بحذر دون أن يستطيع الإفلات من قبضته . فمن المعروف تاريخيا أن شذوذ روى كوين الجنسى لعب دورا أساسيا في سقوط مكارثى نفسه . فقد وقع روى في غرام شاب ثرى (هو دافيد شكين David Schine) كان يعمل معه ، وأراد أن يجنبه التجنيد فاعوز إلى مكارثى بأن الجيش قد اختطفه ليعرقل عمل مكارثى وليحمى بالتالى بعض الشيوعيين به ، وكان هجوم مكارثى على المؤسسة العسكرية هو الخطا القاتل الذى أنهى حملته . ومن خلال نموذج كوهين لاتقدم المسرحية نمط الشاذين الذين يخفون شذوذهم بكل السبل ، ويؤثر هذا الإخفاء على كل سلوكياتهم ، ولكنها تقدم كيفية التفاعل بين الشذوذ والسلطة السياسية في أمريكا ، وانضواء كل منهما على الكثير من ملامح الآخر . كما تقدم لنا من الناحية الاجتماعية

هراير والقر، بعدما ظهرت على هذا العثيق أعراض مرض الإيدز. أما براير فهو من الطبقة المسماة بـ«الواسب Wasp»، وهى الطبقة المسيطرة في المجتمع الأمريكى لأن حروف هذه الكلمة تمثل اختصارا لعبير «البيض» الانجلو ساكسونيين البروتستانتين». وقد كان له عشيق سابق من السود هو «بلايز»، تركه منذ مايقرب من خمس سنوات هى مدة علاقته بلويس، وما هو بلايز الاسود يعوده في المستشفى بعدما تخلى عنه لويس، بل ويحاول إقناع لويس بضرورة زيادة براير حتى يرفع من روحه المعنوية. والواقع أن إحساس لويس بالذنب يقوده إلى الذهاب إلى منطقة «الرامبلز» Rambles Borders، بالحديقة المركزية بنيويورك وهى المنطقة التى يصطاد فيها الشواذ عشاقهم بحثا عن يمارس الجنس بطريقة فيها إيذاء جسدى متعدد، وكأنه يبحث عن نوع غريب من التكفير العضوى بالآلم عن تخليه عن براير. والواقع أن هذه الشخصيات الشاذة الثلاث تحاول أن تقدم لنا مختلف التنويعات العرقية والدينية والثقافية والموقفية على جماعة الشواذ جنسيا، التى يبلغ تعدادها في أمريكا عشرة في المئة

من المجموع الكلى للسكان، وإن كان دخلها يشكل ١٩ في المئة من الدخل القومى الأمريكى برمته.

أما الشخصية الرئيسية الأخرى في المسرحية فهى شخصية الملك أو ملانكة العنوان. وهى الأخرى من العناصر الأساسية التى توسع أفق المعنى في المسرحية وتثرى الاحتمالات التأويلية فيها. فهناك أربعة ملانكة أو أربعة تجليات لها! يتسم كل تجل منها بسمة خاصة جسديتها الإيحاءات الضوئية. وكان المسرحية تريد أن تربط بين هذه التجليات الأربعة وبين العناصر الأربعة التى يتكون منها الملك الرمزي الأكبر الذى يرمز لأمريكا كلها. إنه الملك الذى يتكون من عناصر أربعة هى الفلوريت والفسفور والضوء والشمع، وهى العناصر التى تحولت إلى رموز للمناطق القارية الأربع لأمريكا. وهو نفسه الملك الذى تصور جوزيف سميث أنه تجل له في صورة الملك موروني وأوحى له بكتاب المورمون المقدس، ولكنه أيضا الملك الذى تنهض عليه أقدم عناصر الناسوت في الديانة اليهودية حيث تخفى الرب في صورة ملك جاء ليلا وصارع يعقوب حتى خلق فخذَه وتركه يطلع، ولكن بعد أن باركه

وطالب منه أن يغير اسمه إلى إسرائيل. وقصة يعقوب مع الملك من العناصر التى استند عليها المورمون في تأكيد إنسانية الرب وندية الإنسان له. كما أن هناك إشارات أخرى إلى أكثر من ملك. فروى نفسه يوصف في المسرحية بأنه ملك اليمين المحافظ، وهناك ملك الموت الذى يشير إليه براير عندما يصف البقع السرطانية السوداء التى بدأت تظهر على جسمه والتى تعد أول أعراض مرض الإيدز، بأنها آثار قبلات ملك الموت الداكنة. فتلجيات الملك أو بالأحرى الملانكة المتعددة في المسرحية، تستهدف التأكيد على أن لكل أمريكى ملكا مهما كانت عقيدته ومهما تنوعت نزعاته، ولكنها جميعها ملانكة عاجزة عن تقديم أى خلاص.

وإذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى البعد التاريخى سنجد أن المسرحية تسعى إلى توسيع أفق دلالاتها الاستعارية من خلال الاهتمام المستمر بالبعد الترميزى دون مبارحة الجانب الواقعى. فقد بدأت المسرحية بمشهد تعبيري تتجه فيه مجموعة كبيرة من الأيدي في الظلام نحو كرة أرضية مضادة، تتحرك الأيدي فوقها بتوتر باحث عن مستقر حتى تهتدى إلى

الآخرين فيه ، وفي هذا تجذير للاتجاه العنصرى حتى ولو لم تقصد المسرحية ذلك . لكن أهم ماحققه إبراز البعد التاريخى ، وخاصة بالنسبة لشخصية براير ، التى تمثل أغلبية «الواسع» المسيطرة ، هو بلورة التناقض الصارخ بين أحلام الماضى الوردية ، ومواقع الحاضر الكئيب الذى يتهدده الموت والمرض برغم كل مافيه من بذخ وثراء .

بعد الحديث عن هذين البعدين الأساسيين : الواقع الاجتماعى وجذوره التاريخية ننتقل إلى التعرف على بنية المسرحية وأسلوب تتابع أحداثها ، لأن هذه البنية كانت من العوامل التى ساهمت فى تركيز الحدث الدرامى وفى خلق علاقات جدل فعالة بين خيوطه المتعددة . فقد لجأت المسرحية إلى بنية المشاهد المترابطة ، وهى واحدة من البنى المسرحية الحديثة التى لاتعتمد على نمو خط درامى واحد ، وإنما على تنمية عدة خطوط درامية فى وقت واحد ، وإدارة جدل خلاق بينها بصورة تساهم فى تركيز كل منها وتعميق دلالاته وإيحائه . فالتتابع الذى ينهض عليه كل خط من خطوط المسرحية الدرامية يرافقه تداخل وتفاعل بين خطوطها المتجاورة ، وهذا

أحد أسلاف براير ، وكلهم يحمل الاسم نفسه ، (وهو امرله دلالة فى العملية الترميزية فى النص) قبطان سفينة كانت تنقل زيت الحيتان إلى أوروبا وتعود منها محملة بالمهاجرين .

لكن المسرحية لاتهتم بالكشف عن أسلاف السود فى أمريكا وما عانوه من اضطهاد مزدوج ، وفى هذا نوع من التخصيص على المستويين التاريخى والترميزى معا . وهذا التخصيص فى حد ذاته يجسد مفارقة الثقافة الأمريكية البيضاء التى ينطوى حرصها الشديد على الاعتراف بأهمية الإرث اليهودى (وهو مهم للبعد البروتستانتى فيها) على إغفال متعدد للبعدين الكاثوليكى بارتباطاته اللاتينية ، وجماعة التشيكانو المنحدرين من أصول مكسيكية أو أمريكية جنوبية حيث يشكلون الأغلبية العددية فى جل ولايات الجنوب ، والزنجى بإرثه العنصرى الذى يثقل ضمير الرجل الأبيض ويستسهل لذلك تجاهله . فحرص المسرحية على إكساب شخصياتها اليهودية والبروتستانتية وحتى المورمونية بعدها التاريخى ، فيه شيء من تجذير هذه الشخصيات وحدها فى الواقع الأمريكى ، ونفى لجذور

مكان الولايات المتحدة منها فستتقر فيه . ثم تضع الأيدى مجتمعة الكرة الأرضية على الخشبة فى مقدمة المسرح قبل أن يضاء المسرح كلية ويبدأ العرض بمشهد الموت : موت جدة لويس . وكأننا يستهدف تتابع المشهدين ربط النجاة المتمثلة بالوصول الجمعى إلى أمريكا بالحرمان الفردى الجاثم فوق أرضها . لكن ذلك وحده لا يؤسس تاريخانية العرض ، ومن هنا عمدت المسرحية إلى الكشف عن أسلاف بطليها الرئيسيين :

لويس وبرايير ، أو اليهودى والمسيحى البروتستانتى . ويمكن القول بأن الكشف عن أسلاف اليهودى يقدم لنا تصورا ما عن أسلاف روى كوف وهو يهودى كذلك ، وأن الكشف عن أسلاف براير الذين يزورونه فى هلوسات المرض هو من الناحية النمطية كشف عن أسلاف أسرة بيت وجماعة المورمون الذين خرجوا من عبادة البروتستنتية . لأن تجسيد المسرحية الواضح لأسلاف براير وربطها الصريح بينهم وبين البنية الرأسمالية للمجتمع وعملية الهجرة المستمرة إليه ، والتى كان لها فضل تكوين الولايات المتحدة بصورتها الحالية ، يمنع هذا البعد دلالاته التاريخية المتعددة . فقد كان

هو نفسه مخبرا لمكتب التحقيقات الفيدرالى أثناء فترة تآلق روى كون فى الخمسينيات . وقتها كان ريجان مجرد ممثل هوليدى عادى ، مثل أحد أدواره أمام قرد شيمانزى ، وترأس نقابة ممثل السينما فى الفترة (١٩٤٧ - ١٩٥٣) وهى نفسها الفترة التى تعاون فيها مع مكتب التحقيقات الفيدرالى وقدم تقاريره الضافية عن نشاطات زملائه وتوجهاتهم السياسية . فى فترة ريجان هذه عاد روى كون للأضواء من جديد ، وظهر أكثر من مرة مع ريجان نفسه . بل إنه يباهى طبيبه بقدرته على الاتصال بريجان وزوجته وقتما يشاء . لكن عودته الجديدة والتى يحاول اثباتها مساعدة جوزيف بيت على صعود السلم الإدارى جاءت بعد أن دبت أعراض مرض الإيدز فى جسمه . ولذلك ينصح طبيبه بأن يستخدم نفوذه ذاك فى الحصول على العلاج التجريبى الذى يقدمه المعهد القومى للصحة ، والذى بلغ طول قائمة المتطوعين من المرضى لتجريبه عليهم حدا لا يتيح لهم الحصول على العلاج قبل سنوات .

لكن مشكلة روى كون أنه لا يريد لأحد أن يعرف أنه مصاب بمرض الإيدز . فكما حرص على إخفاء

صارخا لبراجماتية المجتمع الأمريكى فى عصفه المستمر بالقيم الأخلاقية والاجتماعية من أجل تحقيق المصلحة الفردية وإعلاء شأن الإنسانية الذاتية . وهو الخط الوحيد فى المسرحية الذى يعتمد على خلفية وثائقية وإن حاول معالجتها بطريقة واقعية لم تلتزم بالتفاصيل الوثائقية ، وإن التزمت بروحها الواقعية . فقد قدمت المسرحية روى كون كفرد وكمنط معا . مكنته شخصيته المرائية ونزعه الكيفيلية من ارتقاء السلم السياسى قفزا واستخدام كل السبل لتعزيز صعوده المتواصل ومكنته .

وكان هو الذى دفع بإيثل وروثنبرج ونوجا جولويس روثنبرج عام ١٩٥٣ إلى الكرسى الكهربائى مخالفا العديد من الإجراءات القانونية فى سبيل استصدار الحكم عليهما بالإعدام ، ومصرًا على تنفيذ الحكم برغم الحملة العالمية لإنقاذهما . ولاتقدمه لنا المسرحية فى فترة تآلقه السياسى تلك ، ولكنها تقدمه لنا بعد أن خبا نجه لسنوات طويلة ثم عاد إليه شيء من البريق فى عصر ريجان فزمن الأحداث التى اختارت المسرحية تجسيدها هو منتصف الثمانينيات إبان عودة المكركية الجديدة فى عصر ريجان الذى كان

مايؤدى بالتالى إلى تحويل الفضاء المسرحى الواحد إلى مجموعة من الفضاءات المتداخلة والمتراكبة فى كثير من الأحيان ، وإلى إتاحة الفرصة لكل خط من خطوط المسرحية ليقدم تعليقه على الخطوط الأخرى أو الإيحاء إلى مستقبله المائل أو المغاير ، أو تجنيبه ضرورات التكرار فى تطوير خطه الدرامى نفسه . فبعد أن أسست المسرحية ملامح شخصياتها الأساسية ، وخلقت مجموعة من الارتباطات بين هذه الشخصيات وبعض قطع الأثاث البسيطة التى تجسد خصوصية فضاءاتها المسرحى ، عمدت إلى تطوير الحدث طوال فصلها الثانى والثالث من خلال بنية المشاهد المتزامنة حيث يدور كل حدث فى حضور مشهد آخر أو بالتقاطع والتناوب معه . وكان هذا التفاعل الناجم عن المرواحة والتداخل هو طريقها لإرهاق حدة الجدل الخلاق بين خيوطها وتعميق أواصر التفاعل والترابط بينها ، بالرغم من أن بعضها يدور بمعزل عن البعض الآخر .

وخطوط المسرحية الأساسية الثلاثة تناظر موضوعاتها الثلاثة : وأولها هو موضوع روى كون (١٩٢٧ - ١٩٨٦) الذى يعد نموذجا

جنسيته المثلية عن المجتمع يصر على إخفاء حقيقة إصابته بمرض الإيدز ، ويهدد طبيبه بأنه سيدمر مستقبله إن هو أصر على إعلان إصابته بالمرض ، ويؤكد له أن عليه إعلان أنه مصاب بسرطان الكبد وليس بمرض الإيدز . والواقع أن النقاش الذي يدور بين روى وطبيبه في هذا المجال من حوارات النص المهمة ، لأنه يكشف عن ازدواجية النظرة الأمريكية لهذه القضية ، وعن أهمية الصورة المجتمعية لكل من المرض والممارسات الجنسية على السواء . فروى وأخبر بأن صورة الشواذ جنسيا في المجتمع الأمريكي مازالت سلبية بالرغم من شعارات الحرية والتسامح . ومن هنا فإن إقراره بالمرض يوازى ، بقوله بأن يصنف كشاذ جنسيا ، مع ما ينطوى عليه هذا القبول من تهديد لوضعه الاجتماعى والسياسى على السواء . صحيح أنه يعترف لطبيبه بأنه يمارس اللواط ولكن ذلك لايعنى أنه يقبل ماتجره عليه هذه الممارسة من تصنيف اجتماعى ، لأن أول ماستجره عليه هو أنها ستجرده من كل سطوة سياسية ومن أى أمل في التأثير الاجتماعى والسياسى . وتجريده من السلطة والنفوذ يعنى عنده تجريدا من الدور بل ومن الحياة

نفسها . وتسعى المسرحية من خلال تجسيدها لمأساة روى كونه إلى بلورة التناقض الصارخ بين المظهر والمخبر في المجتمع الأمريكى الذى استحوذ وهم النجاح والقوة على أفرادها بصورة أعمت الكثيرين منهم عن رؤية ذواتهم على حقيقتها . وهو موضوع متكرر في المسرحية تؤكد في كل خطوة من خطواتها الثلاثة .

أما الخيط الثانى في المسرحية فإنه يتمثل في قصة جوزيف بيت التى تستهدف بلورة أثر سعار القوة والنفوذ على أسرة عادية أو بالأحرى نمطية في المجتمع الأمريكى من ناحية ، وتأثير الصورة المجتمعية سواء تم تصنيفها في أجهزة الإعلام أو في المؤسسة الدينية ، على السلوك الفردي . فالمسرحية تجلب هذا الخيط إلى ساحتها من خلال العلاقة التى يقيمها مع روى كونه الذى يبدو لهذا الشاب المورمونى البسيط نموذجا يحتذى . صحيح أن في تصور الشاب عنه نوع من السذاجة الأمريكية التقليدية التى لاتميز بين الوهم والحقيقة أو بين الصورة والجوهر ، ولكن هذا التصور ينهض على أسس ثابتة من الاعتراف الجمعى بهذه الصورة المبتغاة . وآليات الاحتذاء وسطوة الصورة معا هما اللذان

يرودان خطى جوزيف ، لا في سعيه لإقناع زوجته بضرورة الانتقال إلى واشنطن فحسب ، وإنما في عملية الاكتشاف الداخلية التى تقود جوزيف في نهاية الأمر إلى الاعتراف بأن وراء إخفاق حياته الزوجية ، تكمن تلك النزعة الداخلية صوب الجنسية المثلية ، والتى حاول التغلب عليها أو نكرانها دونما جدوى .

وتتسلط الرغبة في الاحتذاء عليه إلى هذا الحد بالرغم من إنكاره لبعض طرق روى في الخداع والتلاعب بالقانون والزانية بالروادع الأخلاقية . ويكشف لنا تسلط هذه الرغبة عليه ، عن دور الاحتذاء في تغريب الإنسان عن ذاته وقيمه الدينية والاجتماعية في هذا الواقع الغريب .

أما الخيط الثالث والآخر فهو خيط العلاقة بين لويس وبرابر ، وهى علاقة نمطية من النوع الذى انتشر في الولايات المتحدة في الثمانينيات بين الشواذ ، ولكن المسرحية تقدمها لا في سنوات تألقها واستقرارها ، وإنما في أيام تعرضها لمحنة اكتشاف إصابة برابر بمرض الإيدز . فهذه المحنة هى التى تخبر معدن لويس ومدى متانة العلاقة التى تربطه ببرابر من

ناحية ، وبحقيقته الإنسانية والبيولوجية من ناحية أخرى . وهي التي تبين له مدى هشاشة الشعارات الأمريكية حول الفردية وحقيقة تيارات التعصب السارية في المجتمع . فقد عرض هذا الوباء الخطير كل ما كان يتصوره هذا المجتمع عن مدى تسامحه ، لامتحان صعب . ودفع كل من شقَّ العلاقة : براير الذي يصدمه تخلي عشيقه عنه في وقت محتته ، ولويس الذي يكتشف مدى سهولة الخيانة حينما يتعلق الأمر بالخلاص أو حتى بوجه الخلاص الفردي ، إلى إعادة تأمل الذات والتاريخ معا . وكان هذا هو الباب الذي دلفت منه عملية المراجعة التاريخية وتقديم صورة الواقع في انعكاسها على مرایا الأسلاف .

هذه الخيوط المسرحية الثلاثة التي تتقاطع وتتوازي ، مكَّنتها بنية

المشاهد المتزامنة من تحقيق قدر كبير من التفاعل بين جزئياتها ، ومن تحويل هذه الجزئيات إلى مرایا تنعكس عليها تفاصيل ما يدور في خيط على بعض أجزاء خيط آخر . وهذا التفاعل هو الذي ساهم في صهر العناصر الاجتماعية والتاريخية فيها في بوتقة درامية واحدة ، استحالت فيها تفاصيل الأحداث إلى أدوات فاعلة في تحقيق بنية استعارية تحول فيها مرض الإيدز إلى تليخيص بليغ للوضع الاجتماعي والحضاري في الولايات المتحدة . وقد رافقت هذه البنية وأرهفت من قدرتها على التأثير ، عملية قيام الممثلين الرئيسيين ببعض الأدوار الثانوية ، بالصورة التي أدَّعواها بالشخصيات المتغايرة . فقد أصرت المسرحية في نصها المطبوع — وهو أمر اتبعه العرض لأسباب اقتصادية تقتضى تقليص عدد الممثلين ، ولأسباب فنية

وهذا هو الأهم — على تحديد من الذي يقوم من ممثلي أدوار المسرحية الرئيسية الثمانية بكل دور من الأدوار الثانوية : لأن هذه الأدوار الثانوية من الطبيب إلى الأم إلى الحاخام إلى الممرضة إلى أسلاف براير ، ماهي في حقيقة الأمر إلا بعض أبعاد الشخصيات الأساسية وبعض تجلياتها وقد تجسدت خارجها . فأسلوب الشخصيات المتغايرة من الوجوه المكتملة لبنية المشاهد المتزامنة ، فيها معا توسع المسرحية من أفق استعارتها الدرامية وتحيل مرض الإيدز ومختلف المواقف الاجتماعية والفردية منه ، إلى استعارة غنية للوضع الأمريكي ، تكشف لنا عن الكيات عمله الداخلية وعن حدة التوتر بين صورته الظاهرة بكل ما فيها من ألق كاذب ، وحقيقة جوهره الذي ينطوى على الزيف والمرض والجبن وتدمير الذات .



٣ كاتبات اسبانيات

رودويدرا (Mercedes Rodoreda) وكرمن مارتين غايتي (Carmen Martin Gaité) وسوليداد بورتولس (Soledad Puertolas) ، والفرق في الزمن بين كل واحدة منهن عشرون عاما ، فبينما الاولى اكملت الثمانين عاما ، فإن الاخيرة قد اكملت الاربعين عاما ، وهذا يعنى ان « مرسيدس » و « كارمن » قد عاشتا الحرب الاهلية الاسبانية اما « موليداد » فإنها من الجيل الثانى بعد الحرب ، ولهذا لا يوجد في روايتها أية إشارة عن الحرب ، بينما توجد بكثافة في كتابات مرسيدس وكرمن .

واسلوبيهن ، بلا اهتمام بالموضة السائدة في الأدب ، وأيضا فهن لا يحاولن الكتابة منكمصات شخصية الرجل الكاتب ، فلهن اهتمامات خاصة كنساء مثقفات ، ومحررات ولهن اهتمام بالمشاكل الاجتماعية والعلاقات بالجنس الآخر .

وللكاتبات الثلاث أساليب ، وتجارب ، مختلفة ولكن هدفهن واحد ، وهو الكتابة بأفضل الطرق ، وبلغة راقية رصينة وافرة الدقة والدهاء ، وتعطى للقارئ أفقا رحبة في التخيل ، والانطلاق بفكره مؤلفا رواية جديدة خاصة به .

سأتكلم عن مرسيدس

أريد أن اتحدث في هذه المقالة عن ثلاث كاتبات اسبانيات ، ليس لانهن نساء ، ولكن لانهن كاتبات قديرات ومتميزات ، وهن يمثلن ثلاثة أزمان ، أو ثلاثة أساليب في تاريخ الأدب الاسبانى المعاصر .

هن ثلاث نساء ، ثلاث كاتبات روايات مهمات ، لا يعرفهن إلا من يقرأون خارج الشهرة التى تأتي بالجوائز ، ومن يستمتعون بقراءة الأدب المتميز الذى لا يعتمد على الإعلان الرسمى وغير الرسمى .

والكاتبات الثلاث يمثلن محورا مهما في الأدب الاسبانى ، لانهن يحافظن على شخصيتهن

ومرسيدس كاتبة كاتلونية ،
تكتب باللغتين (الكاتلونية
والكاستيلانية) . وسأذكر هنا
روايتها الأكثر شهرة وهى « ساحة
الأماس » . والعنوان هنا يدل على
مكان فى مدينة برشلونة ، ساحة
صغيرة بها تمثال فى الوسط ، وحول
الميدان كثير من الأشجار والمقاعد .
وهذه الساحة هى محور الرواية ،
فكل ما حدث للبطلة بدأ وانتهى فى
ذلك المكان . و (ساحة الأماس »
تبدأ فيها البطلة تحكى بداية من
الحاضر ، ثم تعود بالتذكر إلى
الماضى عندما جاءت وهى فتاة
صغيرة لتعمل خادمة لدى أسرة
غنية من « برشلونة » ، وكانت فى
يوم أجازتها « الأحد » تذهب إلى
« ساحة الأماس » وهناك تعرفت
على الشاب الذى صار فيما بعد
زوجها ، والرواية بها إشارات عن
السنة الأخيرة من الحرب الأهلية
الاسبانية ، والفتره اللاحقة
للحرب ، حيث كانت الظروف
الاقتصادية والاجتماعية صعبة
وقاسية ، وكان الناس يعيشون مع
المجاعة والفقر ، والخوف من انتقام
جيش فرانكو المنتصر ، فقد كان
إقليم كاتلونيا يؤيد الجمهوريين
الذين أبادهم فرانكو ، ومنع كل
اللغات الأخرى الإسبانية ما عدا

اللغة « الكاستلانية » ، ورغم من
أن فرانكو نفسه كان مولودا فى
إقليم فاليزية حيث يتحدث الناس
اللغة الفاليزية (وقد منع فرانكو
معا اللغات الباسكية والكاتلونية
والبلانسية) .

واضطرت مرسيدس أن تكتب
باللغة الكاستلانية لهذا السبب ،
وبرغم ذلك منعت روايتها من
التداول فالرقابة الفرنكوية قد
أدركت انها تظهر المجتمع الجديد
بقيادة فرنكو فى صورة سوداء .

وهذه الرواية « مساحة الأماس »
تحكى قصة حب ، هذا الحب
المعروف الذى يذبل بسبب
صعوبات الحياة ، ولكنها ليست
قصة حزينة أو متشائمة ، فهى
قصة تؤكد على قوة البطلة ،
ورغبتها فى تحقيق ذاتها ، ودون
استسلام ، ورغم قسوة الظروف
والبطلة هنا إنسانة حقيقية ، لا
تستسلم ، فى هذه الرواية ، للقدر
والحزن على نفسها ، مثلما يحدث
ذلك فى بقية روايات مرسيدس . ولا
يوجد بهذه الرواية حديث داخلى
يجعل منها شهادة للكاتبة على
عصرها ، فإن روايات مرسيدس
تروى قصص نضال الإنسان فى
حياته ، وحب ، ومشاعره لا غير ،

وباختصار ، فإن بطلاتها تناضلن .
لكى تعيش ، ولكى يكون لهن وجود
فى هذا الكون ، ووجود مستقل ،
وهن يعشن لتحقيق دواتهن
وإنسانيتهن .

فى رواية « ساحة الأماس »
نحن مع البطلة وهى تحكى عن
تجربتها الماضية ، منذ أن وصلت
إلى برشلونة ، وفى قلبها أوهام ،
ورغبات ، وأمنيات ، واكتشفت بعد
مرور الزمن أنها أمان خادعة ،
ورومانتيكية ، لقد أخرجتها ظروف
الحياة من قريتها وسارت بها بعيداً
عن والديها ، واضطرت هى أن
تبني نفسها ، وتتقها ، وتكسب
وتخسر ، فالحياة نفسها مقامرة ،
ولا يوجد مكسب بلا خسارة ، فهذه
سنة الحياة .

وأسلوب « مرسيدس » أسلوب
شاعرى ، ولكنه مليء بالكاء ،
والتأمل ، للناس والأشياء . ولا
يوجد لدى بطلاتها ، على الإطلاق ،
شعور بالذنب أو الأسف والندم
فالظروف تكون هكذا فقط ، ولا ذنب
لأحد فى أى أمر . وهذه الرواية غنية
بالتأمل النفسى ، فالكاتبة تعرف عما
تكتبه ، وهى مثل بطلاتها امرأة
تفهم بسهولة ويسر تصرفات امرأة
أخرى ، ولذلك فهى تقنع القارئ

بتصرفات بطلتها ، ومشاعرها . ولم تفرض مرسيدس نفسها على الرواية ، فقد تركت شخص روائيتها يتصرفون بحريتهم وتلقائيتهم تماما .

•

أما «كارمين مارتين» فهي كاتبة وسياسية ، وهي عضو في الحزب الشيوعي الأسباني ، وتشارك دائما في المظاهرات التي تقع في مدريد ، ومن العادى جدا أن تشارك في الندوات الأدبية ، وهي تقسم حياتها بين الأدب والسياسة ، وقد شاركت في مظاهرات تندد بالغزو الأمريكى للعراق ، ومظاهرة أخرى بمناسبة تولى كاسترو للحكومة الكوبية ، ومظاهرة أخرى ضد القوانين الأسبانية التى تنظم إقامة الأجانب في أسبانيا ، والمظاهرة الأخيرة التى رايتها فيها كانت ضد العنصرية ، والتى سار فيها أكثر من خمسة عشر ألف مواطن أسباني .

و «كارمن» امرأة قصيرة القامة لكنها كبيرة القلب والمشاعر ، وتتجنب إبداء عظيم في الأدب ، وبطلات رواياتها لا يتوقفن عن تحقيق ذواتهن ، ولا يتعبن بل إنهن مخلصات مع أنفسهن ، ولا يخفن

من إظهار مشاعرهن . ورغباتهن ، واثما ، عند كارمن ، تكون البطة إنسانة مثقفة ذكية ، تحاول تحرير نفسها من الضغط الأبوى ، في مجتمع مازال يحكمه الرجل بمنطق ومشاعره ، دون ميالة بمنطق المرأة ، ومشاعرها ، فالبطة عند «كارمن مارتين» ، بعد تحررها من ملكية الرجل ، تحاول تحرير المشاعر التى تفرض استسلامها للرجل .

«كارمن» تعرض في قصصها ورواياتها مشكلة العلاقات الاجتماعية ، واثما نجد هذه العلاقات قائمة على القدره . فالذى يملك القدره يسيطر على من ليس لديه القدره . وبطلات «كارمن» يكتشفن بتجاربهن الحياتية ، أنه لا توجد علاقة سوية ، إلا إذا كان الطرفان يملكان قدرات متساوية ، حتى لا يكون هناك طرف قاهر وآخر مهزور .

و «كارمن» لا تخاف من الأفكار والكلمات ، مهما خالفت التيار المسيطر ، وبهذه الطريقة لا نرى في «كارمن» كاتبة سهلة ، فهي متمردة ضد النفاق ، والكذب ، والخداع ، والمجاملة التى تغلف معظم العلاقات الاجتماعية . وحتى

العلاقات الحميمة ، ولهذا نستطيع أن نسمى هذا الأدب أدب مودة (Intimacy Literature) لأنه يعتمد على كشف داخل الإنسان ، رجلاً أو امرأة ، حتى يزيل جميع الأقنعة التى تخفى داخله .

وبطلة «كارمن» لا تخاف من أن تعرض داخلها ، أو أن تكتشف ما في داخل المجتمع من علاقات زائفة ، وتبحث عن الحقيقة ، مهما كانت مريرة ، أو صعبة التناول .

•

أما «سوليداد بورتولاس» فهي تختلف كثيراً عن سابقتها ، فبطلاتها يسبحن بين الحقيقى وغير الحقيقى ، بين الحياة والحلم ، بين اليقظة والنوم بين النور والظلام ، بين ما يكون وما لا يكون ، والبطة عند سوليداد وتعيش حياتين : حياتها الواقعية وحياتها الأوهام . والأوهام أكثر حقيقية ووجودا من الواقعية ، وكل شيء هام يحدث للبطة ، فإنما يحدث في الأوهام .

الحقيقة المطلقة أن «سوليداد» مكتومة ، ومحاصرة خلف تشكيلات ومظاهر تمنعها من الظهور ، ومن اكتشاف الحقيقى وراء كل هذه التراكبات ، و «سوليداد» تحاول أن تعرض للقارئ ما هو لا

شعورى ، هذا اللاشعور الذى يهتم به كل علماء النفس ، بداية من فرويد ، وحتى الآن ، وفي رواية « سوليداد » : « فى صمت الليل » ، تقدم لنا البطلة التى تختلف عن كل البشر حولها البطلة التى لا تنظر للخارج بل تنظر إلى الداخل ، ولا تعيش إلا فى مشاعرها الداخلية ، فهذه المشاعر هى

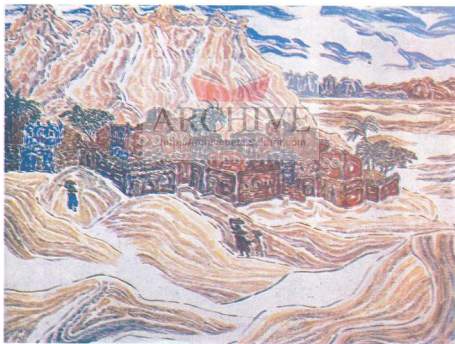
حقيقتها . والبطلة بهذه الطريقة تُصنّف وتصيّم الناس ، والناس لا يستطيعون فهمهما ، ولذلك فالبطلة تعيش فى عزلة ، مهما تكون محاطة بكثير من الأصدقاء والزملاء . وسوليداد (وهذا الاسم فى اللغة الأسبانية يعنى العزلة) ، تأخذ القارئ إلى عالم غريب غريب ، إلى درجة أنه يشعر كأنه

بدخل حلم ، لكنه حلم غريب ، لا يستطيع الفرار منه ، وفى الوقت نفسه يرغب فى الوصول إلى نهاية الحلم ، وفى روايات « سوليداد » ، هناك دائماً حيرة وترقب ، وعندما ينتهى قارئ من قراءة الكتاب يشعر بإحساس غريب ، يشعر كأنه كان يغوص فى ماء عميق ، ثم طفا ، على السطح .



التصوير المصري الحديث من منظور أنثوى

ماجد يوسف



— قرية الواحة — ١٩٧٨ للفنانة إنجي أفلاطون



أطمن أن أقوى حضور مبدع للمرأة المسوية الحديثة .
 يتمثل — في أعلى ذراه — في ميدان التصوير بالذات ، فمن
 النادر أن تعثر على هذا (الكم) المتميز من المبدعات ، في
 أي ميدان آخر من ميادين الإبداع (الابتكاري) ، وإذا
 استشهدنا بالأدب على سبيل المثال : الرواية والقصة
 القصيرة ، والشعر ، والمسرحية المؤلفة ، والنقد .. الخ ..
 ففي هذه المجالات مجتمعة ربما لن نعثر على عدد من
 الكتابات المجيدات يتجاوز أصابع اليد الواحدة ، على حين
 إن الأمر مختلف تماما في ميدان الفنون التشكيلية عموما ،
 وفي التصوير على نحو خاص ، ففي هذا المجال الأخير
 وحده ، لن نعدم العثور على عشرات الأسماء لفنانات
 موهوبات ، ومجيدات ، يشكلن علامات لها قيمتها — على
 اتجاهاات ورؤى وتيارات ومدارس . بل إن الذاكرة
 لتستدعي ، غفو الخاطر ، وبدون إجهاد وإعمال للذهن ،

أسماء مرجحيت نحلة ، وجاذبية سرى ، وانجى
 افلاطون ، و زينة حليم ، وغفت ناجى ، وخديجة
 رياض ، وزينب عبد الحميد ، ومريم عبد العليم ،
 وفاطمة عرارجي ، وزينب السجيني ، وزينب عبد
 العزيز ، وليلي سليمان ، وليلي عزت ، ونهى طوبيا ،
 إلى عشرات الأسماء المجيدة الأخرى .

وفي الحقيقة لا أجد تفسيرا (مقنعا) لهذا الإبداع
 النسائي (الممتاز) عندنا في مجال التصوير بالذات ،
 خصوصا وإن هذه الظاهرة — بهذا الحجم — تكاد تكون
 نادرة لدى غيرنا من الأمم ، إن لم نقل معدومة !
 فهذا تاريخ التصوير الغربى ، مثلا ، أمامنا ، لا نكاد
 نعثر في محطاته الأساسية وتحولاته الكبرى ، على أى
 حضور — تقريبا — للمرأة المصورة المبدعة الفنانة . ولعل
 أسباب ذلك لا تخفى إجمالا .

وبعكس نهضتنا الفنية الكبرى ، حوالى منتصف هذا القرن ، التى شهدت هذا الحضور المائل والمؤثر للمرأة مبدعة وفنانة . اننا لا أميل إلى التفسيرات الأحادية

ولكننا فى تأملنا لنهضة الفن الأوروبى الحديث ، باتجاهاته ، وإعلامه ، ومدارسه ، لن نجد ، بالمثل ، حضورا إبداعيا قاعلا للمرأة !



لوحة للفنانة جاذبية سري



وإن كان استيعاب هذا البعد ليس وفقاً على المرأة بطبيعة الحال !!



وإذا استعرضنا ، بسرعة ، بعض القسّمات والبصمات الفنية ، لبعض المبدعات المصريات الرائدات ، في مجال التصوير ، فستلفت أنظارنا الفنانة مـرجـريت نخلة ، بأعمالها الباريسية ذات السمة التأثيرية ، ثم أعمالها التعبيرية حتى السبعينيات ، وهي تعبر بغنائية

المجزوءة لهذه الظاهرة ، أو تلك التي تقدم تصورا رومانتيكيا حول الطبيعة الأنثوية الميالة إلى الفنون الجميلة .. إلى آخر التفسيرات التي من هذا النوع .. وأتصور أن هذه الظاهرة الصلبة ، والمتميزة ، في حاجة إلى تحليل جامع ، يضع في اعتباره جملة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، بالإضافة إلى عامل مؤكد وخاص بالعق الحضارى المصرى ، والمحتوى في نسيجه الضام والأصيل ، على طوابع متناصلة من الفنون المصرية القديمة والقبطية والإسلامية والبيزنطية .. الخ ،

يصور منظرا طبيعيا منفصلا ، ومستقلا ، عن شكل الإنسان .

ولكن تناولها لهذا الشكل (الإنسانى) كانت له خصوصية لافتة على مستوى الأداء التقنى طول الوقت . فمثلا ، فى مرحلة النوبة ، اقتنصت الفنانة هذا اللون النوبى الذى هو مزيج فريد وعبقرى من ألوان السماء ، والجبل ، والأرض ، والناس ، كما أشار إلى ذلك ، بحق ، ذات مرة ، الأستاذ **توفيق حنا** ، فعالم النوبة كان الأقدر على تجسيد اعتماداتها الداخلية ، وهواجسها الفنية ، بكل ما يحمله هذا العالم من بدائية وبساطة ، وعفوية ، ومصرية ، وحُب للجمال . وقد أفلحت فى أن تنسج من كل هذا ملامح أسطورتها الخاصة ، وحلمها المستقل ، الذى ظل أبعد ما يكون عن مجرد تصوير خارجى لمشهد نوبى . المهم أن الشكل الإنسانى عند **تحية حليم** ظل عنصرا ملاصقا لها خلال تحولاتها ، من الأكاديمية والانطباعية ، إلى التعبيرية التى احتوت على مؤثرات أوروبية ، بدون شك ، وراثية مصرية قديمة ، وقبطية ، وإسلامية ، وبيزنطية .

فإذا انتقلنا إلى **انجي أفلاطون** تلك الفنانة الخاصة التى تصدرت منذ بواكيرها الأولى ، على طبقتها الأرستقراطية ، وعلى الفن الجامد الميت ، فن « الكارت بوستال » ، والأمشيق ، والنماذج الطبيعية ، واضطلعت بالدفاع الباكور عن حقوق المرأة وعن العدالة الاجتماعية ، وتبنت دائما أفكارا اشتراكية ، وقناعات ثورية ، ومن ثم اتجهت للبحث عن المعادلات التصويرية لفكرها الاجتماعى ، والسياسى .

خافتة ، وبساطة وتلقائية تستيطن هذا الحس الموسيقى الذى يخلق تناسق التكوين . وعلى الرغم من تأثرها بالأداء الفرنسى التائىرى ، إلا أنها أضفت إلى هذه الروح البارييسية نزوعا شرقيا ، له سمة الفن الفارسى ، والأرابيسك ، ورسوم الحوائط الشعبية ، كما يقول ناقدنا الفنى الكبير : **د. ايميه عازار** .

وقد جاء كلام أحد النقاد الفرنسيين فى تحليله للمعرض الذى أقيم لأعمالها فى باريس سنة ١٩٣٠ ، مؤيدا لكلام عازار عندما قال : « إن أعمالها يغمرها الضوء والحس ، وإن صورها ذات الألوان الزاهية لها طبيعة مصرية خالصة ، فتلك الألوان الدافئة الهادئة لا تعكس على العين متعة حسية فقط ، بل إنها تتجاوز ذلك إلى معنى روحى وصوفى عميق » .

ولعل أهم إنجاز لمرجريت نخلة فى مسار فن التصوير المصرى ، هو هذا المعمار الشرقى فى أعمالها ، وفى تسجيها لحيز الصورة ، هذا النسيج (الملحى) الذى يملأ هذا الحيز بالشخص ، والأشكال المحيطة بها ، بحيث يقل دور الفراغ النسبى إلى حد كبير (وهى سمة تميز أعمال **بروجل** مثلا ، والذى تأثرت به الفنانة تأثرا كبيرا) . ولعل هذا الجمع — أخيرا — بين العديد من المشاهد المختلفة فى الزمان والمكان أن يذكرنا بملحم مهم من ملامح فنون الأطفال .

فإذا انتقلنا إلى استاذة أخرى من استاذات فن التصوير المصرى الحديث وهى الفنانة **تحية حليم** ، سنلاحظ فورا أن (الإنسان) هو المثير الشكل ، تقريبا ، والطبيعى الذى يأخذ مركز الصدارة الدائم فى أعمال هذه الفنانة ، حتى أنه من النادر أن نعثريْن أعمالها على عمل

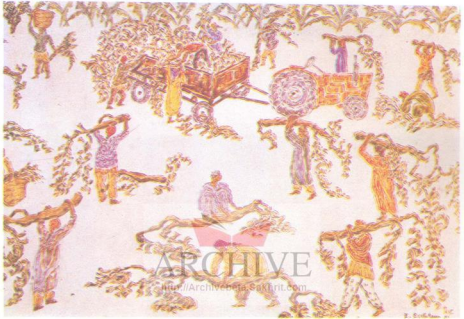
والشرقية ، التي تعدد إلى شغل الحيز ، من خلال التريديد لبعض العلاقات دون الاهتمام بتحديد الحيز نفسه ، ويرجع ذلك إلى أثر التصوير الإسلامي والشرقي ، الذي لا يحتفل بالبعد الثالث وتمثيل الحيز ، وينزع إلى تسطيط الأشكال من خلال التأكيد على بعدين فقط .

وربما تكون ملاحظة هذا الفنان الإيطالي — الذي لا أذكر اسمه الآن — هي أهم الملاحظات المتعلقة بفن **أنجي أفلاطون** حينما قال ما معناه .. أنها تحمل روح حروف الهجاء العربية ذات النسيج الكوني الخاص ، الذي يحول لوحاتها إلى موج متلاطم ذي طبيعة غنائية ، تحمل مظهرا جماليا قريدا ..

ولا يجوز أن يفوتنا هنا الحديث ، في هذه العجالة ، عن **استاذة كبيرة** من استاذات التصوير المصري الحديث ، **وهي الفنانة الكبيرة جاذبية سري** ، التي تكاد رحلتها الفنية تلخص المسارات المتعددة ، والأدوار المتقلبة التي اعتبرت رحلة التصوير المصري الحديث ، منذ كانت من صاحبات الاتجاه الرومانسي الواقعي ، عند انتسابها في البداية لجماعة الفن الحديث . وتتضح هذه النزعة الواقعية الرومانسية في صورتها : (إيقاع العمل) . وجماعة الفن الحديث قامت في أهم عمود من أعمدها على **المزاوجة القائمة في أعمال الجماعة ، بين الفكر الأوروبي ، والفكر القومي** .

وبرغم المراحل والتجارب والاتجاهات والمدارس التي عركتها جاذبية سري ، من الواقعية ، التعبيرية للرمزية إلى التجريدية ، إلى غير ذلك .. إلا أنه ظلت هناك مرتكزات جوهرية في عمل هذه الفنانة الكبيرة . لعل أولها وأهمها . العمل الدؤوب على خلق فن مصري نابع من البيئة المحلية

وكما قال **ايتن ميريليل** : « إن الأشكال عند هذه الفنانة تمتزج بعضها ببعض ، وتتعانق بعضها ببعض ، لتعبر عن مشاركة الفنانة في الإيمان الخلاق ، الكامن في الطبيعة المصرية ، هذه الطبيعة الحافلة المتميزة عن سواها . ولكن بعض التكوينات السوداء متكاثرة ، وكثيفة ، والصفراء حادة وصارخة . والأحجام متفتنة ومتناثرة ، والخطوط موقوفة ومقطوعة ، وكلها تعبر عن المخاوف والأحزان التي يكابدها الكادحون ، ولم تخف أنجي تعاطفها مع الاتجاه الاجتماعي لدى المدرسة المكسيكية المشهورة في التصوير ، خصوصا بعد لقائها عام ١٩٥٦ **بالفاروسيكيروس** خلال زيارته لمصر . وإذا كان لا بد لنا من إدراج الفنان وعمله ، تحت مسمى مدرسي بعينه — رغم كراهتي الشخصية لهذا المنحى الذي يضيئ من منجز الفنان ويحدده ويؤطره ، فإنه بإمكاننا — مع قدر لا بأس به من المرونة — أن نرى في أعمالها ما يمكن تسميته بالواقعية التعبيرية في مرحلة ثم الواقعية الانطباعية في مرحلة أخرى .. وإن لم يغلب البعد الاجتماعي عن عملها طول الوقت ، من خلال حرصها على استحضار الشكل الإنساني وإقامة علاقات تحريفية في نفس الوقت ، تحفظ بأنساقه البنائية الجوهرية ، دون التقيد بالنسب الطبيعية ، كما أن المعالجة اللونية تقترب من روح معالجات المدرسة التعبيرية الألمانية ، خاصة في خشونة السطح ، والتركيز على إبراز اتجاهات حركة الفرشاة فوق سطح اللوحة . ومن المهم الإشارة إلى الدور الذي يلعبه (الخط) في عمل أنجي وهو دور (تحديدي) في الغالب ، ولاحظ أن روح البناء في الفن الإسلامي قد تركت أثرها على عمل الفنانة عموماً ، حيث يتضال دور الفراغ ، وتقرب الصيغ المعمارية من الصيغ الإسلامية



جمع البرتقال ١٩٨٠ - للفنانة إنجي افلاطون

الجواهر الدالة والحميمة الصلة بهذا الواقع ، لتصنع من هذه العناصر ، على حد قولها ، وحدة متسقة تسبح في فراغ رحب ، وغير محدود .

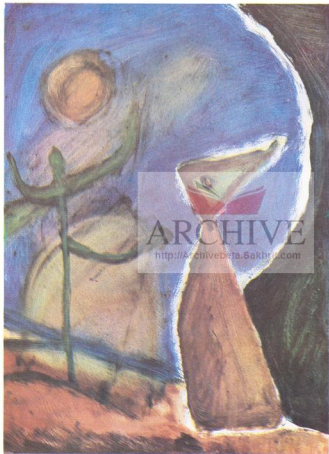
ثم نتابع مريم عبد العليم ، وهي تتنوع في استخدام الخامات في إطار تكوين مسطح ، في شكل تجريدي تتخلله بعض استخدامات للخطوط كمعطى تشكيلي ، صانعة .. نسيجاً عضويًا واحدًا ، بالغ التأثير .

والتحويل — في معظم الأحيان — على ذاكرة بصرية طفولية ، مخزنة للعديد من الأشكال والرؤى والتصورات والحلول ، ثم أخيراً هذا الروح السريالي الشفيف والمجلل لأعمالها في مراحلها المتعددة .

ثم نتأمل مع فاطمة عراجي محاولاتها المستمرة ، لاستخلاص تقطير خبرة بصرية من تضاريس الواقع المصري . ثم اختزالاتها التشكيلية للمعطيات الشكلية من الأرض ، والبيئة الصحراء ، والواقع ، وصولاً إلى



- جمع الكتل (شجر الموراليت) ١٩٨١ للفنانة إنجي أفلاطون



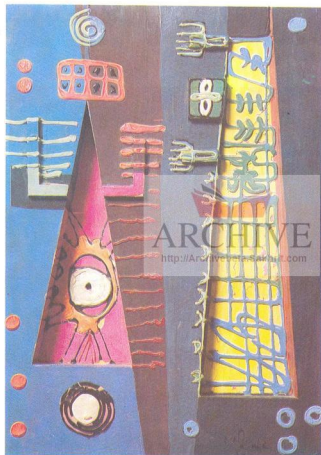
ARCHIVE

<http://ArchiveBeja.Sakhr.com>

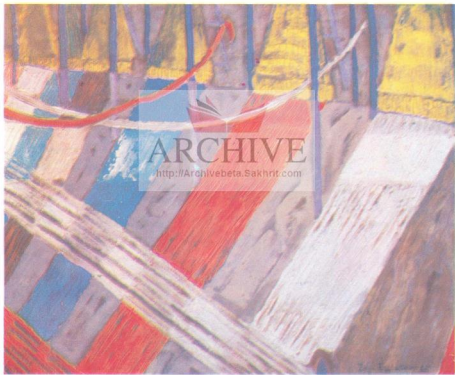
لوحة الفنان المسلم إبراهيم



لوحة للفنانة جاذبية سري



- لوحة الفنانة عنت ناجي



النول ١٩٥٨ - للفنانة إنجي أفلاطون